ADRIAN MARINO

Modern, modernism, modernitate

ESEURI

CUPRINS:

PREFAȚĂ.

Cartea pe care o prezentăm cuprinde versiunea dezvoltată, dar de aceeași structură tehnică, a patru articole dintr-o lucrare de oarecari dimensiuni, în pregătire, Dicționar de idei literare și se reclamă de la același obiectiv esențial: studiul analitic al noțiunilor literare fundamentale, într-o perspectivă critic-lstorică. Nu oferim nici „monografia" modernismului literar sau al oricărei alte arte, nici un examen estetic (fenomenologic, structural, tematic etc), nici studiul istoric integral al cauzelor și formelor de evoluție ale conceptelor de modern, modernism, modernitate, ci exclusiv o analiză sistematică a trei idei literare-cheie, scrutate în sensurile lor esențiale, fără clarificarea cărora înțelegerea

literaturii și a spiritului literar modern întâmpină dificultăți serioase. Pe scurt, am încercat să realizăm un mic studiu critic sistematic și analitic de terminologie literară, într-un domeniu invadat de aproximații și cuvinte goale.

Foarte mulți dintre noi, când încep să vorbească despre literatura sau artă „modernă", cred această noțiune de la sine înțeleasă. Dar faptul nu este de loc adevărat. Noțiunea de modern în întreaga să sferă continuă să fie una dintre cele mai nebuloase și mai contradictorii din întregul câmp al ideilor literare. Degradarea și golirea lor de conținut real au devenit, mai peste tot, atât de mari, încât o mică încercare de precizie literară se impune cu necesitate. Ea corespunde, în primul rând, unei cerințe personale de orientare, într-un domeniu devenit haotic. Dar, în același timp, luciditatea demonstrează necesitatea obiectivă absolută a clarificării termenilor literari pentru întreg domeniul publicistic. Foarte multe confuzii s-ar risipi, critica, estetica și istoria literară ar vorbi, în sfârșit, un limbaj comun, eroarea și improvizația s-ar retrage rușinate.

Criza acută, evidentă, a definițiilor literare nu este numai a noastră, ci a întregii epoci actuale. O contribuție la rezolvarea să încearcă să aducă Dicționarele și Glosarele de termeni literari, de diferite tipuri', culminate cu inițierea recentă a unui Dictionnaire Internațional des Termes litteraires, sub egida „Asociației internaționale de literatură comparată", de apropiată apariție. Într-un spirit propriu, adaptat necesităților culturii române, încercarea de față, care precede Dicționarul de idei literare2 participă la aceeași mișcare de redresare, clarificare și stabilizare a sensurilor de bază ale noțiunilor literare. Există anume etape obligatorii în cultură și una dintre ele este, fără/îndoială, precizarea înțelesului cuvintelor atunci când, acestea, din diferite cauze, devin confuze și obscure. Întreaga semantică modernă nici nu are o altă justificare superioară. Cu atât mai utilă devine o astfel de preocupare în cultura noastră actuală, unde nu lipsesc neclaritățile, că fază intermediară* pregătitoare, obligatorie, pentru marile construcții și sinteze critice și estetic-literare ale viitorului.

Întrucât această lucrare, de „pionierat" într-un fel, presupune o metodă adecvată încă insuficient pusă la punct câteva precizări asupra procedeelor folosite ni se par necesare. În genere, cercetările de semantică estetic-literară sunt de trei tipuri (cităm intenționat exemple foarte accesibile, imediat verificabile): 1 O prezentare în: Două mici dicționare literate, în Gazeta literară, m. 13 28 martie 1968; O preocupare modernă: Dicționarul literar (N. I. Popă, Dicționarul internațional de termeni literari), în România literară, II, 14 3 aprilie 1969 2 Pentru un dicționar de idei literare, în Contemporanul, nr. 32 11 august 1967; Dicționarul de idei literare, în România literară, II, 14 3 aprilie 1969 1 Studiul semantic pur, al disocierii și clarificării nuanțelor principale și

secundare, fără fundal istoric, gen Du realisme artistique (1921), de Roman Jakobson (Tbeorie de la litterature, Paris, Aux Editions du Seuil, 1965 pp. 98—108). 2 Studiul etimologic, semantic și al echivalențelor lingvistice, urmat de un „comentar istoric", gen La Definition du terme „Litterature", Projet d'article pour un dictionnaire internațional des termes litteraires, de Robert Escarpit, în Actes du IH-e Congres de l'Association Internaționale de Litterature comparee, Hague, Mouton, 1962 pp. 77—89 3 Studiul semantico-lstoric, al identificării sensurilor de bază, Ilustrate în fazele lor istorice esențiale, gen Leș quatres significa-tions du mot „classique", de Wladyslaw Tatarkiewics, în Revue Internaționale de Pbilosopbie, fâșc. 1 1958 pp. 5—21

Metoda adoptată se apropie de tipul nr. 3 cu următoarele particularități: a) Ea nu dă un inventar de soluții și definiții, ci numai tipurile reprezentative de soluții și definiții. B) Ea nu descrie și nu definește exhaustiv ideea de modern, ci doar fixează marile categorii ale problemei, condiția de a fi modern, posibilitatea, „forma", modul său de a se constitui ca fenomen estetic și idee literară. C) Ea încearcă să ofere o sinteză reală între analiza semantică și perspectivă istorică, prin depistarea. Continuă a antecedențelor și consecvenților fiecărei accepții în parte. Sensurile identificate sunt urmărite în evoluția lor istoric-semantică, în cadrul unui examen global, gândit ca unitate. Este procedeul, după noi, cel mai fecund, întâlnit și în alte studii consacrate ideii de clasic și clasicism (E. F. Carritt, Harry Levin, Georg Luck etc), folosit și în articolul nostru: Clasicismul (lașul literar, nr. 1/1969). D) Ea adoptă, măcar în intenție, o poziție critică permanentă, la toate nivelele studiului. De unde o serie de accente apăsate, uneori chiar polemice, în cadrul unei acțiuni (acolo unde este nevoie) de demistificare, de combatere a erorilor evidente. E) Ea afirmă, în consecință, o serie de opțiuni precise, prin indicarea soluțiilor celor mai acceptabile, în toate punctele nodale sau controversate și, bineînțeles, în concluzii. Totul întemeiat pe o concepție unitară despre literatură, definită doar în parte, în Introducere în critică literară (Buc, Ed. Tineretului, 1968). F) Documentarea pe care ani voit-o strânsă, convingătoare, se sprijină pe izvoare și referințe, pe cât posibil, de primă mână, cu punerea la contribuție a materialului românesc utilizabil și disponibil. Toate citatele au funcție exemplificativă, de „dicționar" nu de „erudiție". Între planul „național" și „internațional" al problemelor și referințelor există o întrepătrundere continuă. Întreaga operație este, sau poate numai să pară, lipsită de efecte publicistice, de spectaculozitate. Străini de orice exhibiționism intelectual, ne-a preocupat doar analiza și documentarea rece, metodică și în adâncime a conceptelor, studiate din perspectiva criticii ideilor literare'. Ne-a pasionat clarificarea unor idei și nimic mai mult. Dar nici mai puțin.

A. M. Cluj, 17 martie 1969

CLASIC ȘI MODERN

1 Toate indiciile duc la concluzia că disputa clasic modern constituie, probabil, cea mai veche și mai fundamentală polemică din întreaga istorie a ideilor literare. Termenii săi exprimă o dialectică esențială a vieții și creației literare, animată de două tendințe permanente, diametral opuse: spre conformism și canonic (normă, universal și permanent valabil, tradiție, imitație), respectiv spre progres și inovație (invenție, originalitate, libertate, actualitate), în principiu, orice eroziune și înfrângere a normelor literare reprezintă un triumf al „modernului"; orice rezistență și victorie a principiilor și formelor stabile, conservatoare, definește succesul „clasicului". În ultimă analiză, controversa se desfășoară între impulsul estetic „vechi" și „nou", antagonism etern, ireductibil, care, în câmpul literaturii, depășește net cunoscuta Querelle des anciens et des modernes. De altfel, încă din secolul al XVIII-lea, s-a făcut observația (de către Voltaire și alții) că acest proces reface o situație eternă, actuală și azi, ai cărei antecedenți pot fi urmăriți până în antichitate. Și chiar mai înainte, în timp mitic, vârsta de argint fiind incontestabil „modernă" față de vârsta de aur.

Cadrul acestei dispute este, în mod evident, istoric, temporal. Determinarea fundamentală a noțiunilor de „nou" și „vechi" rămâne, în orice împrejurare, cronologică: momentul „nou" (modern) înlocuiește în timp pe cel „vechi" (clasic), în serie infinită. De unde o continuă deplasare a reperelor și barierelor „noutății" și ale „vechimii". Diferențierea este cu totul empirică, dar ea face posibilă constituirea, în câmpul literaturii, a perspectivei istoric-literare: succesiune de epoci, curente, stiluri, opere. Din care cauză, ideea de „modern" include în miezul său germenul instabilității, efemerului, caducității. Degradarea și pulverizarea extremă a acestei realități obiective constituie, cum vom vedea, fenomenul social al „modei".

Câteva deducții și concluzii preliminare se impun de la sine: a) înainte de a defini o controversă teoretică, antagonismul clasic modern traduce o situație obiectivă în planul spiritului. Structurile „clasice" și „moderne" au o existență universală, istoric determinată, cu numeroase și precise particularități naționale; b) Opoziția clasic modern, departe de a avea o specificitate pur literară, îmbrățișează în mod necesar întregul câmp al valorilor și al cauzalității istorie-sociale; c) Antagonismul clasic modern tinde spre polarizare și tipizare, spre constituirea de structuri opuse, cristalizate în formule-tip. De abia la acest stadiu conflictul capătă conștiință de sine și conținut teoretic. Schimbarea perspectivei istoric-literare,.<» * strict cronologice, prin tipologie și reducere la

esență, modifică întreaga formulare a problemei. 2 Localizate în timp și spațiu, ideile de clasic * și modern definesc două constante ale conștiinței europene, cu tendință de automatizare și transformare în clișee (tropos, topoi). Acest fapt devine deosebit de evident mai ales atunci când polemica clasic modern începe să fie tradusă în termenii săi pur literari, tot mai limpezi și categorici, în cadrul unui întreg proces istoric, pe deplin cristalizat în secolul al XVII-lea. Dar și atunci, opoziția fundamentală rămâne tot cronologică: anciens modernes. Substituirea definitivă a termenului „vechi" (ancien), noțiune istorică, prin „clasic", noțiune estetică, tipologică, aparține abia perioadei romantice.

În aceeași epocă încep să se constituie și marile categorii estetice dualiste, prin perechi de concepte: naiv și sentimental (Schiller), perfecție și infinit (frații Schlegel), unitate armonică și contradictorie dintre fond și formă, care vor trece în estetică lui Hegel etc. Paralela este continuată și rezumată pe două coloane de Goethe, în Shakespeare und kein Ende (1813—1816). Spiritul „antic" ar fi: naiv, păgân, eroic, realist, supus necesității, iar cel „modern": sentimental, creștin, romantic, idealist, liber, wollen fiind opus lui sollen. Alte disocieri, mai vechi sau mai noi: spirit „geometric" de „finețe", obiectiv —Ă subiectiv, impersonal personal, exemplar —Ă interesant, luciditate profunditate, „sănătos" „bolnav" (tot Goethe), „dionisiac" „apolinic" (Nietzsche), forme închise —deschise etc, duc la reducții și simplificări, uneori, extreme. Meritul acestor diviziuni categoriale răinâne însă fundamental, întrucât dau o definiție filosofică, estetică și * O analiză sistematică a conceptului, în articolul nostru: Clasic în Limbă fi literatură, nr. 20/1969 structurală unor realități empirice, introduc criterii în masa fenomenelor aparent haotice, descoperă o ordine ascunsă, superioară, un antagonism de esență acolo unde observatorul superficial ar vedea doar o banală polemică literară. 3 Rezultat al unor situații-tip, categoriale, principiul clasic și modern își găsește justificarea într-o serie de argumente-tip, a căror valabilitate sau perimare urmează a fi stabilită prin analize succesive. Unele argumente clasice vor fi inevitabil „moderne", unele argumente moderne „clasice". Din care cauză, întreaga discuție pare în același timp actuală și depășită. În termeni mereu schimbați reapar, în fond, aceleași poziții, ușor de schematizat într-o serie de „modele" teoretice elementare.

Restrângând discuția exclusiv la domeniul literar, legitimitatea ideii clasice și moderne pare să se echilibreze prin argumente de valoare sensibil egală. Totul trebuie privit, de altfel, în cadrul unor relații reciproce: întreaga semnificație a ideii de clasic rezultă cu maximă claritate numai din perspectivă „modernă" și invers. De unde înscrierea argumentelor oarecum în partidă dublă. 4 Redusă ia elementele cele mai generale, pledoaria proclasică pleacă de la următoarele puncte de sprijin: a) Înainte de a constitui o convingere teoretică, opțiunea clasică este, oricând și oriunde, expresia unei afinități,

înclinații temperamentale, „gust", așa cum de altfel și mărturisesc mulți dintre adepții „anticilor", Montesquieu și alții. Unei anumite categorii de spirite (echilibrate, raționaliste, lucide, critice, cu vocația universalului etc.) clasicii „plac" mai mult decât „modernii". În acest caz, judecata estetică traduce orientări spirituale și caracterologice bine definite. B) Fenomene prin excelență „vechi", deci originare, primordiale, arhetipice, clasicii participă și reflectă vigoarea începutului. Sunt robuști, virili, „sănătoși", de unde o anumită soliditate vitalistă, aproape biologică. Anticii sunt „plini", „solizi", cum spunea, înaintea lui Goethe, Montaigne („plus pleins et plus roides", 1 II, 10). Din această perspectivă, modernii par întrucâtva devirilizați, sleiți de puteri, „slabi", aproape de „decadență". Reacțiile antideca-dente din literatură și viața spirituală sunt deci reacții fundamental clasice. Față de moderni, clasicii sunt, său par, mai simpli, mai naturali, mai apropiați de viață, de realitate, prin contacte directe, nesofisticate. C) Clasicul cultivă și se regăsește integral în viziunea intemporală și eleată a istoriei. Nu este nimic nou sub soare, Toate-s vechi și nouă toate", în literatură apar mereu aceleași situații, tipuri, conflicte. Pentru intelectualul de educație clasică, literatura modernă reprezintă doar un episod, alături de oricare altele. Toate „descoperirile" moderne au precursori, sunt anticipate într-o măsură oarecare. Ineditul și originalitatea absolută sunt iluzii. Istorismul clasic nu trece dincolo de ideea pendulării, ciclului, periodicității, ritmului etern. Evul mediu exprimă transcendența, Renașterea imanența, epoca modernă realizează sinteză (divin-uman, ideal-real, religie-rațiune), precum la hegelieni, la Fran-cesco de Sanctis. D) Capul de serie, inițiatorul, beneficiază în orice împrejurare de prestigiul întâietății, al vechimii. Cine începe primul se bucură de stimă, este acoperit de glorie, chiar dacă succesorii îl vor depăși într-o direcție sau alta. Comparația este totdeauna în defavoarea posterității, succesiunii și genealogiei. Împotriva acestei apăsări conformiste creatorii s-au revoltat nu o dată. Mistificația lui Michelangelo are valoare simbolică: el sculptează un Cupidon, îl îngroapă, face să fie descoperit și admirat ca statuie antică. Are însă grijă să rupă un braț al sculpturii, cu care-și dovedește, în cele din urmă, paternitatea. Anecdota este des citată în perioada faimoasei Querelle, cârud Charles Perrault vine și pune în discuție tocmai justețea acestui principiu, al priorității calitative, pe bază de simplă cronologie și anticipare întâmplătoare. E) Valorile aldmise, verificate, recunoscute fac din oficiu autoritate în fața creațiilor noi, încă neratificate de tradiție. Existența canoanelor și respectul care le înconjoară au drept urmare respingerea noilor scări de valori, cu atât mai mult a obiecțiilor ce li se aduc, prilej etern de iritare. Boileau, în dispută cu Charles Perrault, se arată inidignat în gradul cel mai înalt nu atât de conținutul argumentelor adverse, cât de „maniera superioară și disprețuitoare" pe oare opozantul său o adoptă

față de „antici". Cea mai mediocră operă a trecutului se bucură de o anume atracție, pe care n-o are nici o lucrare modernă. Gloria clasicilor este în bună parte efectul perspectivei măritoare, deformate, cu substrat afectiv, a posterității. F) Operele clasice sunt perfecte, superioare, inegalabile prin definiție. Ele au atins, în toate domeniile (creație, cunoaștere etc.) perfecțiunea absolută. Anticii au descoperit tot ce este esențial, ei n-ar -putea fi depășiți în nici un domeniu. Scriitorii clasici (antici) sunt cei mai mari poeți și filosofi. Adevărul, binele și frumosul îi caracterizează. Se numește astfel „clasic" —Ă observă și G. Bariț, într-un articol despre Scriitorii clasici, „orice lucru scris sau artistic desăvârșit" (Foaie pentru minte, inimă și literatură, nr. 16/1838). Clasic și excelent ar fi deci noțiuni integral sinonime. Absolutul „clasic" Ăn-are grade de comparație. > g) Clasic înseamnă canonic, normă, model, deci instrument pedagogic infailibil, pe toate planurile și în orice direcție. Prioritatea asociată perfecțiunii transformă valoarea clasică în model inegalabil. Elevii nu vor ajunge și depăși niciodată maeștrii. De unde obligația respectului, imitației, a emulației disciplinate față de „antici". De altfel, după această mentalitate n-ar exista poet „modern", care să nu-și fi tras întreaga substanță și filosofie din scriitorii antici. Una din obiecțiile cele mai importante pe care Goethe le aduce artei moderne este aceea că n-ar avea „motive" (idei, teme proprii), fiind nevoită să le preia de la predecesorii clasici. Întregul sistem educativ tradițional adoptă, chiar dacă în termeni mereu schimbați, același etern principiu clasic, al realizării și regulii exemplare, fixate și transmise o dată pentru totdeauna. Din acest punct de vedere, viziunea clasică este un produs pur pedagogic, o problemă de educație: admirăm toată viața doar ceea ce am învățat să admirăm în tinerețe, autorii predați în „clase", respectiv clasicii. H) În ordinea estetică, valorile clasice tradiționale {simplitate, măreție, naturalețe, gust) devin norme imperative indiscutabile, absolute, uneori de-a dreptul intolerante. Pentru La Bruyere, tot ce nu constituie le simple et le naturel intră în categoria „goticului" și a „barbariei" (Des ouvrages de l'esprit). Părăsirea frumosului clasic este semn de corupție, ruină, decadență. Clasicii n-au erori, sau au „erori frumoase". 5 În timp ce conștiința clasică este dublată, din toate aceste motive, de un evident complex de superioritate, spiritul modern a pierdut adesea partida datorită complexului contrar, de inferioritate, pe care clasicii vin să-l întrețină în toate împrejurările. Lucrează, în același timp, în defavoarea „modernilor" și un anumit complex de cultură, ce făcea pe Dante, încă din Evul mediu, să vorbească de moderni bruți și pe Petrarca, la începuturile Renașterii, să îndrăznească numai cu mari precauțiuni să strecoare mici obiecții lui Virgiliu: „Eu, nou-venit, om obscur, să acuz pe Virgiliu de ignoranță.". Pentru cei mai mulți, erezie totală! 6 Elogiul ideii de modern devine posibil prin schimbarea radicală a perspectivei. Pe primul plan al atenției trec aspecte și realități total

ignorate de mentalitatea clasică. Supraistorică, eleată, necunoscând prefacerea, clasicitatea se dovedește structural refractară devenirii, inovației. Regimul său ideal este permanența, stabilitatea, violent contrazisă de realitatea obiectivă a proceselor istorice, a desfășurării și succesiunii, creatoare de surpriză și noutate. În felul acesta, orice decalaj cronologic, producător de diferențiere prin comparație și raportare retrospectivă, constituie o premisă pentru apariția și consolidarea conștiinței moderne. Schematizând o întreagă devenire istorică, începută încă din antichitate, formarea conceptului de „modern" rezultă a fi parcurs câteva faze esențiale: a) Apariția ideii de „noutate", ca urmare a recunoașterii unor fenomene inedite, de succesiune. Nota dominantă a modernității este, în mod incontestabil, „noutatea" temporală, definită ca atare, prin raportare la o etapă „veche", depășită, antică. Termenul de antiquus constituie deci primul reper cronologic de delimitare, dar asupra conținutului său exact antichitatea însăși avea destule ezitări. Distanța de un secol părea, în orice caz, prea mică. Pentru Tacit, o sută douăzeci de ani înseamnă abia o generație (De oratoribus, XVII). La fel de imprecis este și Aulus Gellius, pentru care scriitorii de rangul întâi. (classicus) sunt formați de „cohorta poeților și oratorilor vechi" (Noctes Aticae, XIX, 8 15). Cât de vechi? Nimeni nu precizează. În epoca elenistică apare ter menul neotericus, sinonim pentru libri no vi vel recens. Publicarea lor împinge în domeniul „antic", clasic", toate operele mai mult sau mai puțin anterioare, fără alte determinări speciale.

Mult timp, delimitarea nou vechi definește doar stiluri sau secole succesive, care-și urmează cronologic unul altuia, în afara oricăror considerații polemice sau comparații calitative. Întreg Evul mediu este dominat de paralelismul Vechiului și Noului Testament, după denumirea căruia apar o Metaphy-sica nova, o Etică nouă și, bineînțeles, o Rhetorica nouă și o Poetică nova (spre 1210), de un Gaufroi de Vinsauf, distinctă de Arta poetică a lui Horațiu, intitulată doar Poetică. Atunci când este redescoperită și „lansată" ca o „noutate", apare expresia paradoxală Horâții Nova Poetria (1389). Deci termenul novus nu este încă folosit prin opoziție estetică sau de altă natură cu antiquus. De altfel și în Renaștere se vorbește, destul de curent, de Ars nova antiqua, de creații noi în „manieră" antică, în conformitate cu principiile esteticii antice. Dovadă că atributul novus nu primise nici în această perioadă o determinare calitativă. Situația neologismului modernus, care începe să circule în secolul al Vl-lea, derivat din modo („recent"), este aceeași: la început simplu atribut de timp, instituind o cezură cronologică, nu o definiție estetic-calitativă. B) Odată apărută în vocabular, noutatea se cerea confirmată, consolidată, legitimată, recunoscută și deci, într-un fel, consacrată. Faptul presupunea, ca o primă condiție, depășirea unui anume prag psihologic și inhibiții morale. Pe scurt, noutatea trebuia să-și învingă complexul tradițional de inferioritate, să-și

proclame dreptul la existență liberă și egală, la o afirmare tot mai nestânjenită. Iar pentru aceasta, clasicii urmau să piardă o parte din prestigiul lor inegalabil și incoruptibil. De unde o anume decla rație de independență a noutății, latentă încă în antichitate, atunci când Seneca, definind o situație intelectuală generală, afirma: „înaintașii sunt ghizii noștri, nu stăpânii noștri" (Aci Luc, XXXIII) formulă reluată cuvânt cu cuvânt și de Ben Jonson (Timber, or Discoveries, 1640). Dominația absolută încetează, înlocuită prin tratarea de la egal la egal cu maeștrii clasici (precum în Renaștere, L. B. Alberti); prin opunerea unor noi genuri genurilor literare clasice (prologul la Gli Straccioni de Annibal Caro, 1582); prin contestarea autorității antichității, impusă de simplul verdict al opiniei publice (Bacon, Noul Organon, I, 84). Într-un cuvânt, prin afirmarea conștiinței egalității depline a noilor creații. C) Dar, pentru că saltul calitativ să se producă integral, era nevoie de o adevărată judecată de valoare, în baza principiului: ce este azi e mai important decât ce a fost ieri, urmat de comparații tipice: elementul nou, neașteptat începe să apară superior celui vechi; elementul vechi să treacă drept inferior celui nou. „Pentru ca așa cum afirmă ou multă convingere și Don Quijote cărțile vechi să pălească la strălucirea celor noi care vor vedea lumină." Deplasarea aceasta, de la cronologie la calitate, constituie un adevărat punct nodal, o placă turnantă a întregii conștiințe moderne. Antichitatea n-a cunoscut-o și nici Evul mediu. Cu aplicări preponderent neliterare (anticii recunoscuți superiori în virtuți politice și militare modernilor), ierarhizarea începe să-și facă drum abia în Renaștere, la Machiavelli de pildă. De o superioritate literară modernă, în forme precise, organizate, argumentate, nu se poate vorbi decât prin depășirea clasicismului, ca o reacțiune consecutivă codificărilor riguroase, dogmatice. Modernul se va recunoaște drept „modern" numai prin antiteză cu ideile și realitățile literare „clasice", diametral opuse și deci lipsite de valoare. Cum declară și Ballanche, „în curând, poate, în Franța, ca și în Italia, literatura clasică nu va mai fi decât arheologie" (Essai sur Ies institutions sociales, 1818). Din toate aceste motive, spiritul modern începe să-și recunoască nu numai o superioritate de fapt, dar și una de esență. D) Conștiința modernă constituie, așadar, un produs teoretic lent, rezultat din convergența unor serii eterogene de argumente. Sistematizarea lor descoperă în analiza ideii de modern un întreg proces de sedimentare și cristalizare, pe straturi. Este ultima și cea mai importantă treaptă pe oare o parcurge istoria conceptului de „modern", a cărui evoluție, în faza sa de deplină maturizare, prezintă două trăsături esențiale: un accentuat caracter critic, polemic, anticlasic, producător de breșe succesive în sistemul de gândirc clasică și o determinare literară surprinzător de tardivă. Altfel spus, aplicațiile pur literare ale pledoariei moderne se dovedesc a fi multă vreme în netă minoritate față de restul argumentelor premoderne. Oricât ar părea de paradoxal,

conștiința literară modernă devine beneficiara unei polemici extraliterare, în cadrul căreia elementele strict literare, mai ales într-o fază inițială, sunt puține, accesorii, subalterne, neesențiale. Este o dovadă în plus că nu literatura impune ierarhia de valori a unei epoci, locul și prestigiul său fiind totdeauna efectul unei subordonări istorice. 7 Origina ideii literare de „modern", izvoarele, întreaga să „apologie" relevă o ascendență predominant supraliterară: a) Principiul de bază este, incontestabil, „legea" progresului, intuită, mai întâi, în forme obscure, imprecise. Apoi teoretizată, în baza unui examen obiectiv, extins asupra tuturor planurilor activității umane: orice fenomen posterior este superior celui anterior. Cea mai veche sistematizare și sinteză se întâlnește la Charles Perrault, în cunoscutele sale Paralleles des anciens et des modernes (1688—1697), unde se enumera nu mai puțin de cinci „cauze" de superioritate ale „modernilor" (II, dialogue III). Toate duc la concluzia că spiritul modern, obiectivat sau nu în opere, este efectul natural al progresului. Principiul, cu rădăcini antice, urcă până la ideea de perfecțiune, definită ca impuls al evoluției și depășirii calitative (Cicero, Republică, I, 2).

Un prim argument „progresist" este scos din contemplarea energiilor naturii, inepuizabilă, totdeauna aceeași. Arborii cresc la fel de mari în antichitate și în epoca modernă. Motiv ea aceasta din urmă să-și revendice o capacitate creatoare cel puțin egală, idee de bază la Fontenelle, în Digression sur Ies anciens et Ies modernes (1688). Avem de-a face, de fapt, cu un adevărat topos al literaturii europene, întrucât aceeași imagine (erudiția a demonstrat-o) se regăsește încă la Pliniu (Ep. VI, 21 1), apoi la Du Bellay, în Defense et illustration de la langue franțaise (1549): „Natură n-a devenit dintr-o dată sterilă, ca să nu producă și în epoca noastră Platoni și Aristoți".

Filosofia ciclică a istoriei duce la aceleași concluzii: după o perioadă de decadență urmează în mod inevitabil o fază de ascendență. Degenerării trecătoare îi succede progresul. Ritmul celor patru ere traduce în limbaj mitic aceeași convingere care, îneepând din Renaștere, se sistematizează într-o adevărată teorie de tip corsi și ricorsi: concepția și sfârșitul unei stări este începutul „generării" alteia. Tot Du Bellay face și această observație, destul de curentă de altfel printre umaniști. Raționamentul tip pare a fi următorul: dacă Platon afirmă că grecii depășesc pe barbari, de ce „modernii", care urmează grecilor, n-ar fi superiori acestora din urmă?

O variantă a viziunii istorice în sinusoidă constă din înlocuirea ciclului istoric prin cel calendaristic său biologic. În locul „erelor" apar „anotimpurile" (primăvară, vară, toamnă) și „vârstele", în aceeași succesiune: tinerețe, maturitate, bătrânețe. În timp ce anticii sunt „copiii" umanității, modernii devin produsul maturității și chiar al bătrâneții. În felul acesta, modernii pot fi socotiți adevărații „antici", id est „bătrâni", prin trecerea vârstei, respectiv a

duratei istorice. Argumentul, care apare încă în Evul mediu, prin raportare la ultima fază a imperiului roman, adevărat loc comun, este îmbrățișat deopotrivă de filosofi (Bacon, Pascal, Malebranche) și literați (Saint-Sorlin, Perrault, La Mothe Le Vayer, abatele Terrasson). El ține în fond de esența bunului simț, a observației elementare. În ordinea cunoașterii, principiul progresului proclamă câteva evidențe, nu mai puțin incontestabile. Prin acumularea experienței, efort și studiu, educație și metodă, modernii au ajuns să reacționeze mai bine deoît anticii, să simtă mai mult și mai complex, să vadă mai adânc și mai departe. Judecata lor este mai justă, mai riguroasă, mai precisă, în timp ce perspectivă intelectuală depășește pe cea antică prin altitudine. Imaginea curentă (la Fontenelle și alții), apărută încă în Evul mediu, este că modernii, suiți pe umerii clasicilor, au un câmp de observație mai întins. Noii filosofi dovedesc mai multă experiență și infinit mai multe cunoștințe, argument cantitativ, de prestigiu, pus în valoare încă de Bacon (Noul Organon, I, 84), reluat mereu de-a lungul întregii Querelle. Masa cunoștințelor crește inevitabil, zi de zi, prin adițiune. Două mii de ani de istorie produc în mod firesc tot mai multă „lumină". Progresul intelectual și științific al epocii moderne autoriză pe reprezentanții săi să trateze de „ignoranți" spiritele cele mai înalte ale antichității.

Același argument este invocat și în câmpul creației literare, dezvoltată și fructificată prin totalitatea noilor achiziții. Sedimentările culturii literare vin să ofere, după o logică proprie, noi și variate izvoare de inspirație. Experiența estetică a scriitorului crește prin asimilarea extensivă și intensivă a întregii literaturi vechi și moderne. Ideea, schițată încă de Perrault, devine treptat o adevărată metodă, urmată de o profesie de credință corespunzătoare, precum la Shelley, în perioada romantică (prefața la The Revolt of Islam, 1818). La noi, Macedonski nu va avea un alt reflex față de varietatea lecturilor sale literare. Însemnate sunt și unele consecințe Ide ordin practic. Timpurile moderne depășesc în civilizație pe cele «Ă antice, respinse în bloc ca „barbare". Încă în Renaștere își face drum ideea că noile moravuri („modernă usanza") sunt pline de avantaje sociale, idee subliniată și în celebrul tratat de educație II Galateo al lui Giovanni Della Casa. Cât privește noua cultură, ea corespunde întru totul necesităților și idealurilor comunității moderne, în plină dezvoltare, în secolele următoare. Poziția, tipic iluministă, surâde tuturor reformatorilor și spiritelor progresiste, inclusiv românești, adversare ale „clasicită-ților" din rațiuni pur pragmatice. Meditând la Prefacerile învățăturilor din Moldova, Ion lonescu de la Brad apreciază că umanitățile greco-latine ar fi „netrebnice societăților ce caută a se pune pe calea propășirii" (Foaie pentru minte, inimă și literatură, nr. 7/1847). Adversar al studiilor clasice, din perspectiva Instrucțiunei profesionale, se dovedește și economistul D. Pop Marțian, la curent cu „vechea ceartă a vechilor și a modernilor" (Analele economice, 1861). În schimb, Titu

Maioresou se va situa pe o poziție opusă (Pentru că limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundaviental în Gimnaziu, 1863). B) Dezvoltarea spiritului critic, consecință directă a progresului intelectual, contribuie și mai mult la surparea prestigiului clasic, negat în esență, prin argumente raționaliste, toate de factură antitradițio-nalistă. Atitudinea criticistă, de liber examen, face posibilă analiza autorilor antici, surprinși nu o dată în flagrant delict de eroare, ignoranță, anacronism, absurditate, lipsă de bun-gust, mitologie, mistificare, pedantism. „Trebuie să admitem Ătrage concluzia D'Alambert, în Discours preliminaire de l'Encyclo-pedie (1751) că numai acest spirit de discuție a contribuit ia eliberarea literaturii noastre de admirația oarbă a celor vechi". Spiritele moderne resping „prejudecata grosolană a antichității" (Fontenelle), jugul „respectelor senvile" (La Motte Le Vayer), gloriile conformiste, necontrolate. Substratul revoltei este negarea radicală a principiului autorității. Vechimea, prin ea însăși, încetează a mai constitui un argument și o calitate. Cronologia nu mai impune. Unica ratificare admisă este aceea a rațiunii, nu a transmiterii tradiționale, neverificate. Întreaga polemică anticlasică reprezintă un fenomen tipic de emancipare raționalistă, carteziană. Spiritul „modern" în ordinea cunoașterii este critieist, „iluminist" prin definiție. Orice insurecție antidogmatică ține de esența intimă a modernității spirituale. C) Psihologia concurenței și a promoției sociale adaogă argumentelor teoretice coeficientul adesea determinant al pasiunii, orgoliului, amorului propriu de creator, uneori și al egocentrismului, atât de tipic polemicii anticlasice. Se înfruntă nu numai două concepții, ci, în primul rând, două vârste psihologice, animate de tendințe, interese și reacții diametral opuse. Forma clasică este conflictul de generații, continuat și azi, ultima, cea tânără, inevitabil „modernă". Situația începe a fi surprinsă însă în literatura latină, când Horațiu (Ep, II, 1), vorbind în numele poeților epocii lui August, se plânge că publicul nu stimează decât scriitorii antici, reacție „modernă" prin excelență. Ea se reîntâlnește la pictorii Renașterii și în general la scriiterii „ultimei generații" ai oricărei epoci. Problema însăși a „generației", foarte la modă și la noi, mai ales în deceniul al treilea al veacului nostru, trădează o mentalitate eminamente „modernă". Scriitori tineri fac din instinct corp comun, resimțind apăsarea generațiilor mature, consolidate, consacrate, ca o frustrare. De multe ori, exagerare evidentă.

Intră în această reacție, dincolo de orice speculații, eternă și universală conștiință de sine a creatorului, producătoare de gelozie, invidie și resentimente. Așa cum gloria antichității este alimentată, în bună parte, de nemulțumirea pentru prezent (Fontenelle, Dialogues des morts, 1683), tot astfel autorii moderni mediocri și fără succes își fac o vocație din denigrarea clasicilor, din motive de pură competiție. Reputațiile stabilite stânjenesc;

negarea lor face parte din ritualul etern ai vieții literare. Apologia modernă este adesea revanșa succesului care întârzie, a căderii, nu o dată chiar a ratării. În secolul al XVII-lea, perioadă-test a controversei antici Ămoderni, marii scriitori se pronunță pentru antici, în timp ce scriitorii minori, sprijiniți de gustul public, totdeauna sincronic, contemporan, devin partizanii modernilor. „Cărțile antice sunt pentru autori, cele noi pentru cititori" (Montesquieu). Mișcare de opinie de o logică perfectă.

Este o stare de spirit oare alimentează, până azi, multe din elogiile preclasice și diatribele antimo-derne. Foarte adesea, îndărătul acestora din urmă se ascunde tendința ascunsă sau manifestă de critică acerbă a prestigiilor contemporane, de eliminare a rivalilor imediați, de scoborâre din diferite motive, inclusiv din invidie a creatorilor epocii prezente. Exaltarea scriitorilor defuncți a constituit în orice epocă o formă de eliminare, de anulare a celor în viață și Benvenuto Cellini reține împrejurarea, în autobiografia să (cap. XXXVII), că la curtea lui Francisc I artiștii moderni elogiau excesiv pe clasici din rațiuni de pură concurență. Fenomenul a fost observat și în plină Querelle, apoi de Diderot în Salon de 1763

El este verificabil, în largă măsură și azi. Multă vreme poeții noștri moderni au fost contestați prin comparații, voit strivitoare, cu Eminescu, apoi cu Arghezi; în critică, Lovinescu, Călinescu, Vianu ar fi de nedepășit pe nici o latură etc. Ori de câte ori, dintr-un motiv oarecare, are loc o competiție, pentru a nu mai vorbi de procesul prezentului, de criticarea viciilor epocii, comparația tinde să lucreze automat în favoarea valorilor clasice, istorice, consacrate și în defavoarea operelor noi, actuale, moderne, încă neeonsolidate în conștiințe.

Psihosociologia succesului intră în felul acesta în infrastructura oricărei atitudini moderne. Legea să este obținerea audienței imediate, flatarea (uneori destul de joasă) a factorilor care consacră și promovează, în Quattrocento, umaniștii florentini exaltau mândria locală și comparau dezvoltarea cetății lor cu a vechii Rome. Stilul panegiric, tehnica elogiului poetic implică celebrarea obligatorie a protectorilor, în genere șefi de state, regi, împărați. Însăși faimoasa Querelle n-are, ca punct imediat ele plecare, decât actul public de lingușire al unui curtean: Charles Perrault exaltă Le Siecle de Louis le Grand (1687) și, o dată cu el, pe scriitorii „Regelui Soare". Suveranul nu poate fi decât încântat de faptul că literatura pe care o patronează depășește tot ce s-a scris până la el. Orice supralicitare a gustului, valo rilor, ideilor contemporane are ca substrat sancțiunea premială, obținerea notorietății imediate, luarea cu asalt a ierarhiilor dominante sau oficiale. Competiția „modernă" implică totdeauna un act de selecție succesuală. 8 Conștiința literară modernă dezvoltă și cristalizează toate aceste premise, mai întâi în forme embrionare, incipiente, apoi tot mai bine organizate prin argumente, care, în esență, vor fi reluate

mereu. Inclusiv de mișcările de „avangardă" actuale, expresie a aceleiași structuri „moderniste": a) Impulsul fundamental stă în convingerea absolută a posibilității creației (invenției, descoperirii etc), diferențiată esențial și structural de toate creațiile „vechi". Fără conștiința originalității creatoare, chiar iluzorie, nu există conștiință literară modernă. Această conștiință, exprimată sau implicită, poate fi amplificată printr-o serie întreagă de justificări: estetice (frumusețea ideală modernă, deosebită calitativ de cea clasică), naționale (literatura franceză sau italiană, net distinctă de cea greco-latină), religioase („zei" noi, creștini, superiori ca izvor de inspirație celor vechi) etc. Dar miezul orientării moderne în creația literară este acesta: afirmarea unui nou elan estetic, al eliberării instinctului creator de orice inhibiții, complexe și prejudecăți apăsătoare sau conservatoare. Orice creație nouă se vrea „modernă" prin definiție. B) Literatura „modernă" este produsul inevitabil al progresului artistic sau al realității creației după o perioadă de decadență, precum în Renaștere. Față de „clasici", scriitorii moderni fac un pas înainte, aduc un plus de subtilitate și frumusețe. Aplicată la literatură, teoria progresului se îmbogățește cu o nuanță nouă, descoperită și formulată tocmai în scopul ilustrării noilor realități estetice controversate: în timp ce, în științe, ritmul progresului se dovedește lent, în domeniul artelor el este subit și irepetabil. Altfel spus, modernii îi pot atinge și depăși, fără etape intermediare, pe autorii clasici. Scriitorii pot fi perfecți dintr-o dată, dincolo de orice stagii și cronologie. Ceea ce duce la concluzia că operele moderne n-au nevoie de evoluție ca să concureze capodoperele clasice. Este de ajuns să apară o nouă personalitate, că literatura să adopte un alt curs. Du Bos, Marmontel, englezul Wotton etc. Profesează astfel de idei, al căror sens este recuperarea și anularea, dintr-o trăsătură de condei, a decalajului istoric, producător de prestigiu în alb. c) Cine este animat de convingeri literare efectiv „modeme" respinge în mod radical principiul conformismului și al imitației. Orice act anticanonic, antinormativ, antidogmatic ține de esența cea mai intimă a atitudinii moderne. Orice polemică antidogmatică este prin excelență modernă. Prin însăși dialectica sa interioară, spiritul modern neagă, se opune, contestă, respinge antiteza să, invariabil și inevitabil clasică. Nu valoarea negației este în acest caz semnificativă, ci gestul în sine. Negația poate fi adesea superficială, nemotivată, chiar absurdă. Tendința negării rămâne însă nu mai puțin eminamente modernă. Este oazul „avangardelor" din toate epocile, fenomene universale de negație, fundamental anticlasice. Ori de câte ori, începând din Renaștere, spiritul european trece la contestarea modelelor și dogmelor clasice, a regulilor și canoanelor (Giordano Bruno, Torquato Tasso, Jacopo Mazzoni sunt precursorii acestei atitudini), este un semn că mentalitatea modernă și-a făcut apariția.

Orice refuz al spiritului canonic, al autorității literare, constituie o formă de insurecție „modernistă". Prestigiul perfecțiunii clasice decade în felul acesta, în mod inevitabil în favoarea ideii de invenție, adaptată timpului, gustului și spiritului epocii prezente.

Conștiința libertății creației înlocuiește pe aceea a nonmei obligatorii. Romanticii care cereau „libertate în artă" continuau și dezvoltau o atitudine tipic „modernă". Când al nostru Cezar Bolliac declară: „nu urmez povețilot d-lui Boileau", el se așează pe aceeași poziție modernă (Răspuns la articolul „Poezie", în Foaie pentru minte, inimă și literatură, nr. 8/1845). Cine crede că numai rebeliunile literare de ultimă oră, de multe ori simple furtuni într-un pahar de apă, ar fi „mqderne", cade victimă unei mari iluzii. Este efectul nu numai al unei psihologii exagerate, dar uneori și al lipsei evidente de cultură literară. D) Modernii înlocuiesc principiul imitației prin acela al emulației, a cărui valoare o proclamă. Cât de apăsătoare, sterilă și sufocantă putea fi autoritatea scriitorilor clasici o dovedesc toate accentele de revoltă care se fac auzite în cultura europeană, chiar dacă sporadic, începând din Evul mediu. Pedagogia Renașterii trece tocmai printr-o astfel de criză, căreia conceptul de aemulatio, existent încă la Petrarca (Familiari, II, 20), prizat de toți umaniștii înaintați, îi dă un început de soluție. Spiritul revoluționar al noului principiu nu poate fi înțeles bine decât prin raportare la faptul că un umanist ca Niecolo Niocoli n-a scris în viața lui un singur rând, întrucât era definitiv convins că anticii nu pot fi egalați în nici un fel. A-l concura, a revendica o posibilă egalitate, echivala cu un act de blasfemie. Era supralicitată însăși antichitatea care, în Tratatul despre sublim, admitea totuși că imitația poate constitui o posibilă „emulație" (Cap. XIII).

Modernii, chiar dacă în forme respectoase, politicoase, resping o astfel de servitute. Clasicii înșiși, când dau dovadă de perspicacitate, încep să condamne plagiatul, imitația servilă, „le larcin". Idolatria fără rezerve încetează în veacul al XVTI-lea. Chapelain recomandă imitarea, dar numai în spiritul artei. Un alt teoretician, D'Aubignac, declară: „Nu vreau să propun pe antici drept modele decât lucrurilor pe care ei le-au făcut în mod rezonabil". Criteriul rațiunii, clasic prin excelență, începe deci să se întoarcă împotriva propriului său punct de plecare. Poți să imiți, minus obscuritățile clasicilor, adaogă modernul La Motte Houdard, tip de rebel literar plin de bienseance. Anticii rănim și pentru el „ghizii și maeștrii noștri", pe care trebuie „să-l stimăm și să-l studiem, dar nu ca maeștri tiranici". De altfel, imitarea directă a naturii dispensează de obligația imitației textelor clasice. Clasicii înșiși n-au acționat altfel și modernii nu săvârșesc un act de ireverență intelectuală când procedează la fel (Ablbe Batteaux, Principes de la litterature, I, 1774). E) Modernii sunt exponenții noului gust, superior celui vechi. Se produce în felul acesta una dintre cele mai mari disocieri de valori din istoria ideilor estetice, tradusă printr-o dublă

polemică: împotriva anchilozării și a universalității „gustului", înțeles ca sinteză de norme literare, grefate pe o sensibilitate corespunzătoare. Clasicilor, care postulau gustului etern, imuabil, li se răspunde că schimbarea gustului nu înseamnă și decăderea să. Există „un nouveau gout", al „secolului", formulă curentă în secolul al XVlII-lea, expresie a unei alte psihologii, interesată de noi nuanțe sufletești, inedit, surpriză, ieșire din conformism, spre sentimental și anticanonic. Obiectul satisfacției estetice se schimbă. Apar „idei" și „sentimente" noi. Este ceea ce Fontenelle exprimă foarte exact: „Citim pe antici din datorie, pe moderni din plăcere". Subieetivizarea lecturii constituie o atitudine funciar modernă. În aceeași măsură, „noul gust", devenind național (azi am spune „specific"), el respinge principiul clasic al gustului universal, supratemporal și supra spațial. Modernii descoperă că „gustul națiunilor este diferit", supus circumstanțelor istorice și geografice și, ceea ce este cel mai important, „spiritului națiunii noastre" (Fr. Ogier, 1628). Recunoașterea existenței unui „geniu", respectiv „gust", național, consecutivă polemicii anticlasice, reprezintă una din cele mai fecunde idei „moderne". Când romanticii vor face procesul Renașterii, care a dus la înăbușirea originalității spiritului național prin excesele sale clasicizante, ei vor continua și dezvolta un fir de idei, inițiat încă din secolul al XVII-lea, în cadrul cunoscutei Querelle. Programul Daciei literare (1840) are din același motiv o orientare „modernă". F) Noul gust este asociat unui nou univers literar. Grație modernilor, sfera literarului se mărește considerabil, nu numai prin liberalizarea gustului și a noroielor estetice, dar și a temelor și procedeelor literare. Perrault relevă că modernii introduc în poezie o infinitate de nuanțe, necunoscute de antici. Desmarets de Saint-Sorlin și alții, scot în evidență superioritatea invenției, narației, descripției și stilului modern. Se formează o nouă teorie a metaforei, a imaginii, cu tendință de subtilizare. Balthasar Grâcian pune la punct noile reguli ale „conceptului", în Arte de ingenio (1642). Apar noi genuri literare (epopeea creștină, oratoria religioasă, critică literară și de artă, povestirile utopico-fantastice, însemnările de călătorie etc). Și totul începe să fie teoretizat, argumentat, elogiat, pus în paralelă cu realitățile literare antice, tot mai depășite. G) Spiritul modern consacră, în sfârșit, superioritatea mijloacelor de expresie, respectiv ale limbilor moderne, față de limbile clasice. Se știe, de altfel, că una din cauzele polemicii în secolul al XVII-lea a constat și în întrebarea: în ce limbă să fie redactate inscripțiile monumentelor publice? Semnalul.<*Ă scepticismului pentru limbile moarte trebuie căutat. Tot în Renaștere, chiar dacă în forme fugitive, lipsite încă de audiență. Totuși, de pe atunci se observă că fiecare limbă are perfecția (L. Bruni) și chiar superioritatea să (Du Bellay). Pedagogia epocii dă și ea semne de nemulțumire față de consumarea tinereții în stadiul limbilor moarte, inutile. Nu înseamnă că ești Șomer sau egal lui, dacă-l citești în original, se va spune și pe

bună dreptate în secolul al XVIII-lea Recenta reformă a învățământului francez (legea Edgar Faure) se inspiră din aceleași principii anticlasicizante. 9 în ciuda acestor argumente, examenul critic paralel al ideii clasice și moderne scoate în evidență existența unei situații profund ambigui. Noțiunile nu sunt disociabile, nici ierarhizabile. Conceptul de clasic" nu poate fi gândit deoît în opoziție cu acela de „modern" și invers. Planurile se întrepătrund, se completează, se asociază și se disociază în mod necesar, gradual, parțial, pentru a se reface la un etaj superior. Noțiunile și realitățile clasice și moderne în același timp se exclud și cooperează. Deci, nu mai poate fi vorba a demonstra azi superioritatea absolută a principiului clasic sau modern, când ambele poziții se dovedesc deopotrivă de valabile, viabile, legitime, egale în drepturi. Este chiar absurd a te declara în continuare antâclasic sau antimodern, partizan exclusiv al tradiției sau al inovației, apologet al „vechiului" său al „noului", când adevărul este de partea reciprocității, nu a exclusivismului; a interdependenței, nu a autonomiei și autarhiei; a sintezei, nu a opoziției iremediabile; a calității egale, nu diferențiate.

Cel puțin, acest punct din urmă este atins și re-" zolvat încă în perioada Querelle-ei, când Fontenelle observă, în Digression. Citată, că aceeași pastă a naturii a modelat atât pe clasici cât și pe moderni.

Spiritele obiective, critice, începând cu La Bruyere și Boileau, își fac chiar un merit din a păstra cumpăna dreaptă, evitând atât blamul excesiv, cât și elogiul exagerat. Nici dispreț, nici superstiție, ci distanță egală de extreme. De la această poziție de conciliere până la ideea sintezei ideale, necesare, nu este decât un pas și Goethe (Faust, partea a II-a), frații Schlegel în Germania, Doamna de Stael în Franța (De la litterature, II, eh. V) îl vor face.

În definitiv, lucrări muzicale moderne precum Simfonia clasică de Prokofiev, Concertul în fă pentru pian și orchestră de Gershwin nu realizează același program? Faptul că un poet „tânăr", ca Ion Alexandru, preconizează la fel „echilibrul clasic pentru a scrie opere moderne" dovedește o dată mai mult că ideea sintezei este mereu vie și fecundă în spirite. S-ar. Putea scrie, de altfel, un întreg studiu despre istoria și fenomenologia acestei tendințe organice de sinteză, cu o documentare impunătoare. Ne aflăm, prin urmare, nu numai în fața unei dispute eterne („noul roman", „noua critică" etc), ci și a unei false opoziții, care ar trebui îndepărtată, o dată pentru totdeauna, din câmpul discuțiilor teoretice serioase. Polemica părea ridicolă încă lui Mon-tesquieu (Lettres persanes, XXXVI).

Estetic vorbind, inconsistența disputei este și mai evidentă. Conceptul de „clasic" și „modern" este subordonat ideii fundamentale de artă și în câmpul Ăartei toate creațiile realizate sunt egale calitativ, egal de legitime. Orice creație fiind un absolut, „modernul" nu poate constitui un progres față de „clasic". Pe

de altă parte, operă literară reprezentând o structură, o unitate organică, disocierea și clasificarea scrierilor în baza unui „fond" clasic și unei „forme" moderne (sau invers) poate avea doar o valoare tipologică, fenomenologică sau morfologică, nu una strict estetică.

De altfel, nici în istoria literaturii nu se pot opera astfel de distincții radicale. În cadrul său, momentele succesive și simultane nu pot fi nici separate, nici riguros compartimentate. Schema tradițională (antici —Ă moderni, clasicism romantism), preluată din literatura franceză, mai precis din istoria literară franceză universitară, nu se verifică în nici o altă literatură. Peste tot se observă interferențe, coexistențe, suprapuneri de planuri „clasice" și „moderne". Ar fi deci cazul ca astfel de „periodizări" artificiale, profund belferești, să dispară. Chiar și din manuale și desigur din. Pseudo-Tratate l

Se face mare caz de colaborarea dintre tradiție și inovație, de inovarea fondului tradițional și de „cla-sicizarea" actualității. Se uită însă adesea (în secolul al XVII-lea, ca și azi, de altfel!) că nici o creație nu este posibilă fără un punct de plecare anterior, tradițional. Nimeni nu poate crea suspendat în aer, fără un minimum de continuitate și aderență conformistă. A fi epigon este una; creator original, în prelungirea unui fir tradițional, care poate fi descoperit oriunde, în cea mai deplină libertate, cu totul alta. Romanticii francezi, atât de moderni sub multe aspecte, a căror cultură literară era inevitabil clasică, recuperează, asimilează și modernizează pe clasici {Pierre Moreau, Le classicisme des romantiques, 1932). Supraviețuirea mitului, în cultura și literatura modernă (Mircea Eliade, Survivances et camouflages _ des mythes, în Aspects du mythe, eh. IX, 1963) demonstrează aceeași persistență clasică. Prestigiul arhetipului, la fel. Din care cauză, toate apelurile la colaborarea elasic-modern (și ele nu lipsesc!) deschid în realitate uși deschise.

Pe de altă parte, depășirea înaintașilor (atunci când ea constituie o realitate certă) nu exclude, pe lângă cultivarea unor inevitabile permanențe, respectul intelectual necesar, pe care-l au toți adevărații crea tori față de predecesori, în baza unor afinități spontane, organice. Filosofia Glossei eminesciene privește de sus atât categoria „clasicului" cât și a „modernului", într-un uitat articol, Mirajul antichității, Paul Zarifopol spirit anticlasic observă că toate viciile și valorile actuale se regăsesc și în antichitate și invers (Adevărul, 12 febr. 1927). „Mijlocul de a avea dreptate în viitor scria și Renan, în Qu'est ce qu'une nation (1882) este ca, în anumite momente, să știi să te resemnezi să fii demodat". Clasicul anticipă modernitatea, spiritul modern recuperează, prin asimilare, valorile clasice. De aceea, nu poate fi vorba nici de concurență, nici de infatuare. Idolatria partizană face loc admirației temperate, distributive, selective.

Marea realitate rămâne în orice împrejurare aceasta: modernii de azi sunt clasicii de mâine. Văzuți de la Roma, oratorii antici sunt vechi (senes); văzuți de la Atena sunt tineri (Cicero, Brutus, 39), Modernii înlocuiesc alți „moderni". Fenomenul se observă încă în primul secol al literaturii latine. „Cu cât antichitatea îmbătrânea, cu atât mai mult ea avea nevoie mai mare de un cuvânt oare să traducă noțiunea de «modern» " (E. R. Curtius). Totul depinde de deplasare în timp și de optică. „Latinii erau moderni față de greci", acest lucru îl știa și Fontenelle. Cândva, vom fi cu toții „antici". Este legea inevitabilă a istoriei, care depășește și, în același timp, tezaurizează. Tot ce este lăsat în urmă primește o semnificație istorică. În felul acesta, „după o lungă serie de secole", modernii vor deveni „contemporanii grecilor și latinilor". Tot Fontenelle o spune, în a să Digression sur Ies anciens et Ies modernes (1688). „Pentru ce să elogiem ca antici ceea ce grecii, în Atica lor, admirau ca noutăți?" se întreabă și Saint-Evremont.

Totul duce la concluzia deplasării continui a conceptelor de clasic și modern și deci a relativizării lor obiective. „Modern" și „clasic" înseamnă în istoria literaturii mereu altceva. În secolul al XVI-lea genul „romanzo" constituia pentru Giraldi Cinthio o „noutate". Era eminamente „modern". Pentru Vol-taire, peste două secole, același gen era depășit. În perioada contrareformei, iezuiții făceau figură foarte „modernă". Azi ei constituie o apariție anacronică, perimată. Ceea ce lui Winckelmann, în secolul al XVIII-lea, îi apărea „nou", deci „modern", în pictură și sculptură, azi trece și pe drept cuvânt, nu numai de „clasic", dar și de „clasicizant", ba chiar de-a dreptul învechit. Și așa mai departe, la nesfârșit. În timp ce elogiul clasicităților constituie un fenomen de conformism, modernii, în faza lor inițială, sunt și par inovatori, până când, înghițiți și ratificați de timp, devin la riadul lor obiectul unui nou conformism, îmiprejurare care se repetă în serie infinită. „Noi, care suntem atât de moderni, vom fi antici în icâteva secole." Este un adevărat loc comun, regăsit la La Bruyere (Discours sur Theophraste), la mulți alții. În plină perioadă simbolistă, la noi, N. Davi-descu scria Variații împrejurul clasicismului de mâine (Versuri și proză, nr. 1/1914). La fel B. Fundoianu: Spre clasicismul cel nou (Azi, nr. 5/1932). Despre modernitatea și actualitatea clasicilor s-a discutat în critica noastră literară, începând din anii trecuți, până la abundență. Clasicii sunt „clasici", fiindcă sunt „moderni", permanenți, actuali, asimilabili pe o latură sau alta sensibilității și conștiinței contemporane. Este „ironia" lor secretă și eternă.

II.

MODERN.

Dificultatea unei corecte definiții și metode de studiu a ideii de modern și a sferei sale decurge, în primul rând, din extrema imprecizie și aproximație cu care este folosită, imai peste tot, această națiune, dintre cele mai haotice din

întregul câmp al ideilor literare. Confuziile, falsele sinonimii, ambiguitățile abundă. Cauza esențială este ignorarea celor mai elementare distincții între sensurile adjectivale și substantivale ale lui modern și a familiei sale: modernism, modernist, modernitate; între notele genetice, cronologice, „istorice", ale conceptului și notele calitative, estetice; esențiale și fenomenale; obiective și subiective; ale realității de fapt și de conștiință. Arbitrarul și echivocul au devenit atât de mari, polemica atât de vastă și de capricioasă, lipsa de conținut atât de evidentă, răspândită și apăsătoare, încât cuvântul modern a ajuns să nu mai însemne aproape nimic. Nu-l de mirare că studiile riguroase îl evită, dintr-un fel de pudoare semantică. Până și manifestele literare „moderne" tind să facă abstracție de această noțiune goală, bună în timpul din urmă doar pentru unii jurnaliști literari. Mai ales în cazul de față, o minimă rigoare a definițiilor devine condiția de bază a preciziei, clarității și disciplinei intelectuale. 1 Ca peste tot în astfel de situații, incoerența este de origină etimologică: modern derivă din modernus (neologism care începe să circule, în secolul al Vl-lea *, în latina medievală, la Cassio-dorus, Priscianus etc), provenit din modo: recent, de curând, nu demult, adineaori etc. Cuvântul trimite la o determinare temporală, istorică, de unde și marea să relativitate. Căci imediat se pune întrebarea: cât de recent? Cât de nou sau vechi, în raport cu realitatea actuală, avută în vedere? Un poet, posterior lui Eminescu, poate fi „modern" față de acesta și totuși „perimat" față de poeții ultimului deceniu. În literatură, mai ales, cronologia este foarte ambiguă: a fi „recent", „nou", „actual" etc. Nu spune mare lucru, dacă ne limităm numai la aceste atribute. Ce trece sau este „modern", la noi, în 1969-l970 poate fi vechi, perimat, clasic, aiurea. În genere, întreaga literatură occidentală „modernă", pe care o descoperim acum, reprezintă în apus valori de mult acceptate, clasate, chiar depășite. Modernul este un produs al istoriei, al reperelor, accidentelor și barierelor sale și bineînțeles ai geografiei. Efect ide optică, deci aparent, convențional, vag. Inevitabil, totuși. 2 Același fenomen producător de confuzii se verifică și în cuprinsul literaturii române, clasică, premodernă, modernă, modernistă, după momentul și unghiul „periodizării". În continuarea literaturii * Atestat totuși și în secolul anterior, într-o diplomă din anul 499 d. e. n. of. J. E. Sandys, A History of Classical Scholarship, Cambridge, University Press, 3-d. Ed, 1926 voi. I, p. 270 române vechi, ar exista o „fază de tranziție spre literatura modernă", datată de Al. Piru în „primele trei decenii ale secolului al nouăsprezecelea, eînd înregistrăm ultimele manifestări ale spiritului vechi, alături de primele afirmări ale. Spiritului nou, modern" (Literatura română premodernă, 1964). Înaintea sa, O. Densușianu, în Literatura română modernă (1920—1933), consideră că Vasile Cârlova este „cel dintâi poet modern".

— Fixând același an, 1830 drept începutul noii epoci în literatura noastră. În legătură cu opera lui Gr. Alexandrescu, el vorbește și de „poesia în ascensiune de modernizare". Trecând peste coexistența și interferența formulelor literare, atât de specifică literaturii române în secolul al XlX-lea, apariția spiritului literar modern coincide, în orice caz, cu primele infiltrări romantice notabile, cu valul de lamartinism și byronism. Dar, se înțelege, definiția este valabilă numai până la apariția simbolismului, care ia locul vechiului „modernism" romantic, devenit desuet. Aceeași soartă este rezervată simbolismului de către adepții „poeziei noi", activi încă înainte de 1914 bine constituiți după primul război -mondial, când momentul 1919 ar aparține, după G. Călinescu, în Istoria literaturii române (1941), în întregime Moderniștilor. După E. Lovinescu, „am putea defini mișcarea modernistă ca o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880" (Istoria literaturii române contemporane, III, 1927). În genere, mișcările noastre literare „moderne" sunt fie produsul unor imitații fecunde, asimilate, mai mult sau mai puțin „creatoare"; al unor adaptări cu caracter sincronic; sau de recuperare grăbită, tardivă, consecutivă unor perioade apăsătoare de stagnare, izolare și conformism literar. Situația se repetă, în bună parte și sub ochii noștri. 3 Ar fi interesant de stabilit și urmărit în amănunte, când apare și cum evoluează termenul de modern în literatură și publicistica noastră *. O primă atestare, din 1829 se referă la „civilizația modernă", noțiune pusă în circulație de presa heliadistă. În 1843 C. Gane vorbește, în prefața unei traduceri (Agatocles), de „stilul modern", dată de reținut (până la dovada contrară), întrucât constituie, s-ar zice, prima asimilare literară românească a conceptului. Definirea să analitică nu întârzie prea mult, deoarece Al. Odobescu, într-un proiect de articol, din 1855 Bazele unei literaturi naționale, știa de literaturile gotice și romantice, „literaturi ale lumii moderne", de „fondul acestor literaturi [care] e modern". 'Proveniența didactică, în legătură cu orientarea programelor de învățământ („clasică" sau „. Modernă"?), este și ea notabilă. În orice caz, într-un astfel de context (inclusiv cu referiri la faimoasa Querelle), D. Pap Marțian mânuiește noțiunea, într-un articol despre Instrucțiune profesională (Analele economice, 1861). Îi urmează Ți tu Maio-rescu, de pe poziția opusă, a elogiului „umanităților", în Disertațiunea din 1863 amintită: Pentru ce limbă latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în Gimnaziu. În 1866 Hașdeu cere o „istorie a literaturii române moderne" (Ziarele în România, Satyrul, nr. 9), deziderat care dovedește că ideea de „modern" începuse să primească și în literatura noastră, determinări nu I numai cronologice, dar și calitative. Izvor de ambi-l guițați și confuzii, de neocolit, de la un timp tot mai frecvente. Dovadă că, pentru Al. Russo, în Poesia poporală (1868), un „vechi cântec haiducesc"

putea să însemne o „introducere. Minunată în lițe * Documentarea oferită do Dicționarul limbii române, T. VI, fâșc. 19 și 11 Buc. Ed. Academiei, 1968 pp. 781—782 este incompletă și nesatisfăcătoare. Ratura modernă". Oscilarea se corectează întrucâtva la Heliade-Răduleseu, în Curs întreg de poezie generală (1870), unde „versurile moderne" sunt bine delimitate de cele „antice" (Versificație).

Între 1870—1890 noțiunea se răspândește, cu o notabilă respingere din partea lui Eminescu, adversar al „artei moderne", prin care înțelegea naturalismul (Fântâna Blanduziei, 4 dec. 1888). Firește, conceptu? Se bucură de o bună primire în cercul lui Mace-donski și unul dintre discipoli, C. Cantilli, scoate, în 1897 o Revistă modernă, din care nu lipsește nici „cronica velocipedică". La sfârșitul secolului, termenul cu nuanță încă de „avangardă" se generalizează, producând inevitabile polemici și proteste din partea tradiționaliștilor înguști, apoi a sămănătoriștilor. 4 Accepția imediată și cea mai răspândită a noțiunii de modern derivă din esența sa cronologică: se. Numește modern tot ceea ce aparține sferei actualității, recentului imediat, prezentului. Prin extensiune, ceea ce datează de eurând, sau dintr-un trecut foarte apropiat, care provine sau este specific epocii recente, ultimului timp. Toate aceste sensuri aproximative își capătă întreaga claritate numai prin opoziție cu ideea de antic, clasic, învechit, depășit, perimat, necorespunzător stadiului actual etc. Din care cauză asimilarea grăbită a ideii de modern cu aceea de contemporan nu poate fi primită, fără câteva distincții esențiale: fenomenul modern este „contemporan", dar nu orice fenomen „contemporan" este modern. Dovadă că putem fi contemporani cu diferite (manifestări întârziate, retrograde, clasicizante, cu apariții anacronice și mișcări conservatoare etc, cu o gamă întreagă de aspecte care numai „moderne" nu pot fi numite.

Nuanța net „actualistă" a modernului apare cu maximum de precizie, nu atât în secolul al XVII-lea, în perioada faimoasei Querelle, cât în secolul al XIX-lea, o dată cu primele manifeste romantice. Pentru Stendhal, „frumosul ideal modern" este inseparabil de aspirațiile omului d'aujourd'hui (Histoire de la peinture en Italie, eh. CXXIX, 1817). Tot cu referire la plastică, ideea revine pe larg, însoțită de teoretizări și analize, la Baudelaire, în Le peintre de la vie moderne (XIII, 1863), care „caută pretutindeni frumusețea. Vieții prezente, caracterul a ceea ce cititorul ne-a îngăduit să numim modernitate". În altă parte, poetul vorbește de „prezentul cel mai prezent", de „actualul cel mai actual", de „Adiata omului de azi". Notabil este faptul că și la frații Goncourt tot pictura inspiră și 'motivează cele mai citabile definiții: „întreg modernul stă aici. Senzația, intuiția contemporanului, a spectacolului de care te lovești, a prezentului." (Manette Salomon, eh. CVI, 1867).

Expresia literară a acestei realități, foarte sintetic spus, se numește literatura modernă. Cu observația, adesea verificată în istoria ideilor, că realitatea apare cu mult înaintea cuvântului. În sens foarte larg, evocarea sau reflectarea „prezentului" în artă definește caracterul modern al artei, indiferent de localizarea în timp a „prezentului" (antichitate, Evul mediu, Renaștere, clasicism etc). În măsura în care Horațiu și Iuvenal făceau satiră contemporană, exprimau aspirațiile prezentului lor, ei erau, din punctul de vedere al contemporanilor, autori „moderni". În genere, imaginea sub orice formă a vieții actuale, prezente, constituie prima condiție și cea mai generală a modernității literare. 5 Definind o realitate sincronică în continuă deplasare (căci „recentul" și „actualul" de azi nu pot fi identice, prin simplă succesiune a momentelor temporale, cu „recentul" și „actualul" de ieri și de mâine), noțiunea de modern respinge reperele cro nologice fixe. Dimensiunea sa istorică este etern variabilă, supusă unor delimitări în continuă deplasare.

Încă de la apariția lor, jaloanele s-pu mișcat și modificat mereu: sub Carol cel Mare, se vorbea de saeculum modernum, prin opoziție cu vechiul imperiu roman. Apoi acest secol, „modern" (al IX-lea), înglobat în definiția largă a Evului mediu, devine, împreună cu întregul veac de mijloc, „vechi" față de Renaștere. Se acceptă, azi, că formarea geniului „modern" coincide cu declinul Evului mediu (proces așezat de istorici în secolele al XlV-lea și al XV-lea), căruia îi urmează Renașterea și Reforma. Datele tradiționale, convenționale, corespunzătoare unanim admise acoperă spațiul dintre căderea Constan- tinopolului (1453) și Revoluția Franceză (1789), apoi, prin extindere, până la izbucnirea Marii Revoluții din Octombrie (1917). Dar toată această cronologie și viziune este eminamente modernă, căci în perioada Querelle-ei, un grup important de scriitori ai secolului al XVII-lea se considerau ei „moderni", în raport cu autorii antici greco-latini. În timp ce azi, aceiași scriitori, cu conștiință foarte „modernă" la vremea lor, sunt cuprinși în categoria foarte generală și cam compromisă, după unii, a „clasicilor".

Cine este „primul om modern"? Petrarca? Rousseau? Răsipunsul depinde de coordonatele temporale și spirituale ale definiției, fatal provizorii. Pare legitim că denumirea de „modern" să revină în continuare scriitorilor actuali. Însă tocmai această determinare face ca orice definiție posibilă a „mo-x dernului" să devină treptat caducă, perimată. „Mo dernii" de azi vor fi în mod indiscutabil „vechi" peste un secol-două, situație ironică de care nu scapă nici cea mai radicală „avangardă". Gâde are dreptate: „Ceea ce va părea în curând ca foarte vechi, a părut mai întâi ca foarte modern". Fenomenul se verifică peste tot și în toate epocile.

Se observă în aceeași ordine de idei și o pseudo-lege a perspectivei literare: sfera istorică a noțiunii de modern tinde să se contracte, să se

restrângă în timp, pe măsură ce istoria literară înaintează în ritm tot mai viu spre epoca prezentă. La început, conceptul se aplică unor perioade și evuri întregi, apoi unor secole, apoi unui singur secol, apoi doar generației ultime, din cuprinsul ultimului secol. În 1875 Edmond de Goncourt afirmă, în prefața la Renee Mauperin, că autorii au voit să evoce portretul „tinerei fete moderne, așa cum educația. Ultimilor treizeci de ani au făcut-o". Deci, pentru un teoretician al noțiunii de modern din secolul al XlX-lea, noțiunea este aplicabilă doar anilor 1845—'1875 Firește, istoricii și criticii literari actuali înfig alte Jaloane. Pentru cei mai mulți, literatură și poezia „modernă" începe cu Baudelaire; pentru alții reperele sunt: Proust, Joyce, Kafka. Între cele două secționări, modernul a făcut un salt de cel puțin cinci decenii. Cât de largi, elastice și aproximative sunt aceste frontiere de pură convenție vede oricine.

Uneori apar, la noi ca și în alte locuri, delimitări destul de discutabile. O bibliografie, Modernismul în literatura română (1968) își fixează ca punct de plecare anul 1920 Pe ce bază? Probabil strict administrativă, întrucât simbolismul a fost bibliografiat într-o lucrare anterioară. Dar iată că și anumiți critici literari ridică unele semne de întrebare. De pildă, N. Manolescu face o antologie de Poezie română modernă. De la G. Bacovia la Emil Botta (1968), al cărei obiect ar fi o „perioadă istoricește încheiată pe care am numit-o a poeziei moderne". Nu există, totuși, poezie modernă și înainte de G. Bacovia? Nu există poezie modernă și după Emil Botta? Care este rațiunea acestor limite? Istorică?

Intrinsec-estetică? Editorială, deci practică? Se poate vorbi, mai ales, despre poezia română modernă ca de o „perioadă istoricește încheiată"? Când, dimpotrivă, conceptul de modern este prin definiție deschis, reformulabil în serie infinită? Dară a existat un modern style, lansat cu prilejul expoziției internaționale de la Paris, în 1900 nu mai pot exista și alte „stiluri", la fel de legitim „moderne"? 6 Se impune, în consecință, delimitarea, în timp istoric, a fiecărui nou „moment" literar care, deși legat de ideea de actualitate, nu poate fi confundat în nici un caz cu efemerul cotidian, în sensul jurnalistic al cuvântului, căci, în acest caz, am avea atâtea „momente moderne", câte zile. Modern nu înseamnă cotidian. Noțiunea implică în mod necesar un coeficient de generalizare și esențializare a unor date, prin depășirea și abstragerea agitației amorfe și nesemnificative a clipei imediate, reflectată în pagina de ziar și în jurnalul de actualități cinematografice. Mai întâi intuitiv, apoi rațional, simțim că ideea de modern exprimă, sau ar trebui să exprime, în primul rând, conținutul „epocii actuale", „prezente", caracterul de a fi al „epocii noastre", întrevăzută în totalitatea notelor specifice, de diferențiere față de „epocă" anterioară, recunoscută ca perimată, învechită. În acest sens, atributul de „modern" definește totalitatea valorilor și aspectelor „epocii" sau „secolului",

fără a omite faptul că literatura poate să traducă doar una dintre trăsăturile epocii moderne, adesea nu cea mai însemnată.

Și în acest punct o bună metodă de studiu se dovedește imperios necesară. Întrucât conceptul esențial de „epocă modernă" rămâne unul dintre cele mai neclare, tehnica definirii lui urmează să parcurgă două etape logic obligatorii. Cea dintâi și cea mai însemnată, constă în stabilirea unor disociații prealabile: între fondul și formele epocii; între aspectele de conținut, substanță și de suprafață; între notele materiale și spirituale (decor tehnic inedit, spectacolul civilizației actuale etc. Și noutatea spirituală a epocii, caracterizată prin experiențe interioare, tendințe și idealuri specifice). Într-un caz, este vorba de Ă disocierea noțiunii de modern de toate datele materiale exterioare contemporane; în celălalt, de izolarea esenței moderne de aspectele sale strict calendaristice, superficiale, de ultimă oră. Amestecul acestor planuri, atât de bine diferențiate în conținutul lor, aruncă noțiunea de modern într-o confuzie continuă. Fără mari pagube pentru funcțiile limbajului curent, imprecizia devine cum nu se poate mai supărătoare în limbajul critic, unde produce numeroase erori și generalizări abuzive: a) În mod obișnuit, trece drept „modern" ansamblul elementelor de progres tehnic și de civilizație specific fiecărei epoci. În cazul secolului al XlX-lea și mai ales al XX-lea devin eminamente moderne: știința, industrializarea, marea metropolă, comunicațiile și vehiculele rapide, în ultimele decenii mecanizarea, automatizarea, energia atomică, zborurile cosmice. Despre unele implicații literare ale acestor noi realități a vorbit cel dintâi, dintre criticii noștri, Gherea, în D. Panu asupra criticei și literaturii (1896). Textul „clasic" al acestei accepții este oferit de manifestul futurist al lui F. T. Marinetti (Le Figaro, 20 fevrier 1909), exaltare ditirambică a „vibrației moderne", trepidante, mecanice. Definind Modernismul, doar la câțiva ani interval, L. Re-breanu se oprește, în primul rând, la aceleași elemente de superioritate tehnică: avion, automobil, calorifer etc. (Rampa, nr. 234/1912). Este aspectul cel mai popular și mai superficial dintre toate, izvor de adevărată „modernolatrie", fenomen de contagiune cu implicații literare dintre cele mai inegale de la idealul futurist al „unei mari și puternice lițe râturi științifice" până la literatură de anticipație, de tip science-fiction și romanul polițist, de categoria Fantomas, James Bond și Superman. Obsesia „farfuriilor zburătoare" (O. Z. N.) face parte, de asemenea, în acest sens limitativ și exterior, dintre preocupările tipic și senzațional moderne.

Pe plan social la fel de modernă devine, după împrejurări, imaginea diferitelor tipuri de societăți, aspectul său dinamic, trepidant, revoluționar (baricada constituia un subiect „modern" și pentru Stendiial!), adesea incoerent, dezordonat, brutal (pe latură occidentală). O serie întreagă de „mituri" recente, unele mai „moderne" decât altele: mașina și racheta, viteza și

explorarea spațiului cosmic, vin să arunce în umbră sportul, confortul, luxul, mondenitatea, viața ide noapte și sexualitatea, de un „modernism" tot mai desuet, azi aproape „clasic". B) Mult mai apropiat de substanța literaturii este „sufletul epocii" (Musset, Un mot sur l'art moderne, 1833), aspectul interior, psihologic și moral al vieții moderne, noul mod de a „simți" și „trăi", conținutul sufletesc distinct al „omului modern", în speță al omului secolului al XX-lea. Deși este greu de admis că sufletul uman ar fi suferit în epoca noastră o mutație radicală, care l-ar fi modificat structural, în sens calitativ, apariția unor emoții și sentimente noi, a unor date și nuanțe inedite este de ordinul evidenței.

Acest fenomen, care implică o serie de transformări sufletești importante, se repetă la fiecare fază istorică, dar percepția să devine deosebit de acută îndeosebi în momentele de „revoluție" spirituală, când umanitatea simte efectiv necesitatea regenerării și reformulării conținutului său interior. Romantismul deschide seria „schimbărilor la față" ale omului modern, cu o vie conștiință a notelor diferențiale față de trecutul clasic. La Stendhal, mai ales, apare o distincție netă între „frumosul ideal antic" și frumosul ideal modern", ale cărui elemente ar fi: "l. Un spirit foarte viu, 2 Multă grație în trăsăturile feței, 3 Ochiul scânteietor, dar nu de focul întunecat al pasiunii, ci de scânteierea spiritului, 4 Multă veselie, 5 Un fond de sensibilitate, 6 O talie zveltă și mai ales aerul agil al tinereții" (Histoire de la peinture en Italie, 1 VI, eh. CXIX, 1817).

Și mai apropiat experienței literare contemporane este „noul frison" baudelairian, reper obiectiv, prin care devin eminamente „moderne" rafinamentele și emoțiile rare, paradisele artificiale, aviditatea trăirii în tensiune și agitație, pe scurt „complexitatea sufletului modern" de care vorbea la noi, se pare primul, Macedonski, în 1901 Intensitatea, hiperacuitatea, ritmul vertiginos al senzațiilor deschid drum irațio-nalității, exploziei forțelor inconștiente și, implicit, dezechilibrului, haosului, disoluției. Eul modern intră într-o perioadă de criză: personalitatea tinde să se dizolve, conștiința să fie dominată de stări simultane, contradictorii, irepetabile, caleidoscopice. Existența interioară devine mobilă și fragmentară. Fractura unității este totală.

Pe plan moral foarte schematic spus aceeași sincopă: dispariția ideii de normă face loc derutei și dezordinii, amoralității și cinismului, unei profunde și incurabile neliniști, numită în literatură experiență, aventură, act gratuit, absurd, neant. Motive puternice, hotărâtoare, ca omul modern să se considere frustrat, alienat, victimă, fără certitudinea și posibilitatea salvării. De unde impulsul spre negație și revoltă, cu un termen foarte modern „contestarea". Omul modern (occidental) se complace în opoziție, refuz și contestație.

O dată disociațiile necesare stabilite precauții de luat și în cazul celorlalte distincții necesare: fond-jormă, substanță-supraj'ață definirea spiritu lui modern, ca spirit al epocii trebuie să țină seama și de o altă condiție de bază:

stabilirea gradului de exponentă al aspectelor literare recunoscute a fi, într-o epocă sau alta, drept „moderne". Modul specific de a gândi al unei epoci, trăsăturile spirituale dominante, notele sale fundamentale se traduc într-o serie de opere și aspecte identificate obiectiv că reprezentative. De unde obligația expresă a depistării și caracterizării acestor elemente tipice, care configurează, în esență, profilul unei epoci literare. Pe drept cuvânt, deci, un scriitor modern ca N. Breban va spune: „Pentru mine modern înseamnă reprezentativ. Oricine, oriunde, a reprezentat ceva, a fost modern" (România literară, nr. 11/1968). Adevăratul spirit modern îmbracă, oriunde și oricând, un caracter exemplar, esențial, revelator. 7 Asimilarea firească și permanentă a ideii de modern cu spiritul timpului vine din faptul că nu există o categorie, abstractă, universală, a modernului. Noțiunea evoluează în funcție de coordonatele fundamentale ale unor perioade istorice date. Fără o serioasă delimitare și analiză a momentului istoric respectiv „modern" prin însăși istoricitatea să intrinsecă nu se poate vorbi de o definiție exactă, riguroasă, a caracterului specific modern al unei faze literare. Fiecare epocă vine cu propria sa formulă „modernă", de situat în timp și spațiu, cu excluderea oricăror generalizări superficiale. Modernul reprezintă o noțiune-cadru, al cărei conținut este istoric determinat, geografic localizat, nuanțat specific. Încă o dată, nu este vorba decât de proiecția literară a timpului istoric, a unei anumite culturi, a unei anume comunități naționale. Un motiv în plus să nu se poată vorbi de nici un fel de modernism abstract, vag cosmopolit, fără buletin de identitate. Aceste realități în continuă devenire, cărora mijloacele de expresie li se adaptează mereu, fac că ideea modernă să-și precizeze periodic conținutul, să nu se anchilozeze, să rămână mereu vie, activă.

Firește, conștiința istoricității momentelor spirituale nu reprezintă câtuși de puțin o descoperire modernă; conceptul antic de saeculum o dovedește. Plin de implicații, inclusiv literare, este și principiul lui Bacon: „Adevărul este fiul timpului" (Noul Organon, I, 84). Modernii secolului al XVII-lea îl redescoperă, făcând din el un bun argument anti-clasic. Asemenea oamenilor și secolele diferă. „Ele au fiecare afirmă Fontenelle, în Digression sur Ies anciens et Ies modernes o anume turnură a imaginației care le este specifică." Artă nouă pentru o societate nouă, era și convingerea lui Saint-Evremont: dacă ar învia Homer, ei ar da poeme admirabile. „adaptate secolului în care ar scrie". Întreaga mentalitate romantică, latent său declarat modernă, este prin definiție istoricizantă. Din aceeași perspectivă Baudelaire definește „eroismul vieții moderne" (Salon de 1846 XVIII): „Fiindcă toate secolele și popoarele au avut frumusețea lor, noi o avem în mod inevitabil pe a noastră. Este în firea lucrurilor". Concepția materialismului istoric va ajunge, cu atât mai mult, la aceeași concluzie obiectivă. Dovadă că Fr. Engeîs scria lui Lassalle, încă din

1859 în legătură cu dezvoltarea genului dramatic: „Caracterizarea după maniera anticilor nu mai este astăzi suficientă" *.

Localizarea, migrarea și adoptarea acestui „spirit al timpului" are o mare însemnătate în istoria și critică literară, întrucât dezleagă, în bună parte, 'mult controversata problemă a influențelor, sincronismelor și asimilării. E. Lovinescu o studiază în Istoria civilizației române moderne (III, 1925) în termeni moderați, ajungând la concluzii, în genere vorbind, * Marx Engels, Despre artă, 1 p. 30:' ' 'ĂĂĂ'. Întemeiate: chiar dacă pot fi observate fenomene de anticipare, este sigur că „spiritul timpului" apare într-un anume punct și într-o anume perioadă, prin-tr-un maximum de cristalizare, puritate, intensitate și exponentă, în funcție de „gradul de evoluție intelectuală ca și de situația economică a epocii". Grație posibilităților de comunicare ideologică, prin înmulțirea prodigioasă a punctelor de „contact", se produce fenomenul iradierii, preluării și „sincronizării", al armonizării cu spiritul timpului. Dintr-un centru internațional al „modernității", precum Parisul la 1848 irup idei care sunt receptate în diferite țări, aflate fiecare pe trepte specifice de evoluție. S-ar putea adăuga și faptul că există medii bune și rele conducătoare de „modernitate", că în interiorul unei țări sau al unei zone spirituale, unele regiuni sunt mai receptive la „modern" decât altele. Teoria lui Petre Pandrea (Portrete și controverse, I, 1945), conform căreia „Oltenia este sediul real al modernismului artistic din România, cu prioritate chiar. Față de capitală", nu este atât de fantezistă pe cât pare. Fapte turburătoare, prea multe ca să constituie simple coincidențe, vin s-o sprijine: Macedonski, Arghezi, Minulescu, Brâncuși sunt creatori de ascendență oltenească, în total sau în parte.

Același criteriu istoric determină și apariția gradelor de comparație: modern, mai modern, foarte modern, cel mai modern, urmată de recunoașterea superiorității literare ca efect al posterității, situație pe care L. Rebreanu o definea prin formula: „Ceea ce se ivește mai târziu este și mai modern". Uneori se produc și accidente istorice, deosebit de savuroase, precum procesul lui Brâncuși cu vama americană pentru o Pasăre măiastră, taxată că bucată de metal. A fost nevoie de o jurisprudență întreagă, ca administrația americană să afle și să accepte, în cele din urmă, ce înseamnă „artă modernă". În mod evident, sculptura lui Brâncuși era „modernă", sincronică perfect cu spiritul estetic al timpului, în timp ce vameșii americani se dovedeau profund anacronici. Ce este uneori foarte modern într-o anume zonă geografică și spirituală poate fi strident, neadecvat, inacceptabil, depășit, într-o altă regiune, cu altă tradiție și mentalitate și viceversa. Dar întrucât modernul este expresia unei serii istorice, aparține unei succesiuni de momente, ideea de modern rămâne în orice împrejurare potențial „futuristă", prefigurând viitoarea dezvoltare, acordul latent cu istoria în devenire. De unde și vocația

„avangardistă" a modernului, spiritul său de anticipare: „Pictorii care se vor cei mai moderni sunt și cei mai angajați în viitor", după definiția lui Andre Malraux (Leș voix du silence, 1951). În acest înțeles, conceptul de modern își revendică o veche și consolidată tradiție, cu rădăcini care urcă până la aceeași Querelle des anciens et des modernes a secolului al XVII-lea. Când respingeau mitologia greco-latină în favoarea poeziei creștine, argumentul de bază al „modernilor" era inadecvarea poeziei „păgâne" la spiritul modern, eminamente creștin, al epocii. În 1855 Maxime du Câmp publică un volum de poezii, Leș chants modernes și Sainte-Beuve, co-mentându-le, ajunge la aceeași concluzie că „artistul trebuie să fie al timpului său, trebuie să poarte în Qpera să sigiliul timpului său" (Causeries du lundi, XII). Orice literatură care-și înțelege lucid epoca, o explorează integral, o exprimă în esență, deci exact, în toată complexitatea sa specifică, nu poate fi decât modernă. Într-o prelegere inaugurală la Oxford, ținută în 1857 On the Modern Element În Literature, Matthew Amold, vestit critic al epocii victoriene, nu gândea altfel: este modernă „literatura cuprinzătoare, proporționată, adecvată <. > epocii". Firește că și orizontul său estetic va avea aceeași determinare sincronică. Frații Goncourt în același text citat (Manette Salomon, eh. CVI), afirmă că: „Toate epocile poartă în sine frumosul lor, un frumos oarecare", ce se cere surprins, explorat, extras, scos la lumină; „Se prea poate ca frumosul de azi să fie ascuns, îngropat, concentrat". A-l descoperi și exprima artistic constituie imperativul conștiinței moderne. Dăm, în sfârșit, un ultim citat din Essais sur Ies modernes (1964) ale lui Michel Butor, adept reputat al „noului roman", francez: „într-o zi sau alta, într-un fel sau altul, poezia actuală nu va putea să nu se angajeze într-o direcție diferită, deoarece.<. >. Avem cea mai grabnică nevoie de a găsi, prin noi moduri de a cânta și a povesti, mijlocul de a stăpâni această complexitate; (a lumii moderne, n.n.) și de a inventa noi cântece și noi povestiri, grație cărora, puțin câte puțin, întreaga noastră umanitate să se regăsească, să se recunoască și să se înțeleagă".

Se înțelege, primele definiții românești ale spiritului modern merg toate, în mod inevitabil, în același sens. Ele aparțin perioadei eroice a simbolismului, îndeosebi la Ovid Densușianu (Critici și scriitori, Vieața nouă, 2/1905): „Se uită prea deseori că literatura adevărată trebuie să aibă totdeauna un înțeles sufletesc, înțelesul timpului în care-și ia naștere".

O formulă notabilă, de aceeași orientare, întâlnim și la Macedonski (Rampa, nr. 239/1912). Ar fi: „Cu totul ciudat ca noi, cei ai zilei de acum, să nu fim altceva decât tot cei ai zilei de ieri și astfel oamenii să se primenească, iar gândurile și modul de a le exprima să rămână cele de acum trei mii de ani".

A crea „valori estetice în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decât al epocii precedente", devine în felul acesta un principiu tot mai răspândit, pe

care și un spirit relativ conservator ca L. Rebreanu îl primește. Aceeași concepție va trebui să circule, cu atât mai mult, în -programele și manifestele revistelor moderniste postbelice, precum Integral (nr. 1/1925): „Integralismul e în ritmul epocii, inte-gralismul începe stilul veacului XX", sau Unu: „Un scris echivalent timpului", o fază sincronă cu starea de după război" (Sașa Pană, Sadismul adevărului, 1936). Conceptul devine în timpul din urmă un inevitabil loc comun, a cărui exegeză nu se va încheia niciodată. Dovadă, între multe altele și o recentă anchetă a Iașului literar (nr. 8/1967), pe tema Modernitate și accesibilitate, centrată în jurul „spiritului timpului", în „consonanță cu conștiința estetică a timpului". 8 Adevărata, marea dificultate a definirii „spiritului epocii", ca premisă esențială a surprinderii elementului modern în literatură, nu este delimitarea cronologică, istorică, ci izolarea notelor estetice, caracteristic moderne, în interiorul acestui „spirit al epocii", determinat istoric. Apare deci necesitatea unui bun criteriu de diferențiere, cuprinzător și limpede, pe care-l găsim în modificările raportului literatură viață, armonic sau antagonic, unitar sau contradictoriu, după tendința literară dominantă a succesiunii momentelor istorice. A) Ori de câte ori ordinea socială și morală terestră coincide în literatură cu ordinea ideală, imaginea vieții se suprapune peste imaginea spiritului, opera exprimă ideea sau adevărul absolut, instituind ierarhia fundamentală a valorilor, epoca respectivă poate fi definită drept „clasică". Esența sa exprimă deplina întrepătrundere dintre ficțiune și realitate, încorporarea mitului, intrarea colectivă sau individuală a literaturii în viață (participarea la ceremoniile cetății epopeea și tragedia antică; adoptarea personajelor mitice sau literare ca termen de comparație și model de existență romanul medieval sau comportamentul tip Don Quijote). Realizarea ficțiunii, identificarea continuă a imaginarului și realului, aceasta ar fi tendința literară tradițională, ordinea veche a literaturii, structura sa tipologic „clasică", supraistorică.

Adoptarea consecventă a acestui criteriu duce la observații aparent paradoxale. Confuzia dintre vis și realitate, iluzie și existență, atitudine recunoscută a fi prin excelență romantică, nu mai constituie din acest punct de vedere o poziție pur și exclusivist „modernă". Dimpotrivă. Așa-zisul „mit modern" al poeziei, conform căruia poezia reprezintă realul absolut, adevărata realitate, o realitate „mai reală" decât viața, la fel. Reîntoarcerea la ancestral, primordial, arhetip, originar (sub diferite forme: freudism, obsesie a copilăriei, sau a stării „adamice", redescoperirea mitului etc), nu mai puțin. Toate aceste tendințe, la prima vedere atât de „moderne", sunt în realitate doar tentative actuale de refacere a unității originare pierdute, de reunificare a existenței și conștiinței și, implicit, a literaturii și vieții. Nu este de conceput o literatură de tip „tradițional", „vechi", funciar nemodernă, fără această solidaritate și

consecventă confuzie de planuri. Armonia, unitatea, cosmicitatea, organicitatea spiritului și artei sunt reflexul estetic necesar al acestei atitudini fundamental „antice".

La polul opus, se situează ruptura, contradicția. Literatura începe să se opună vieții, sau numai s-o „imite". În acest sens, întreaga estetică antică întemeiată pe mimesis ar fi substanțial „modernă". Dovadă, între altele, că Platon combate această teorie, împreună cu incredulitatea și ficțiunea poeziei. În genere, apariția și consolidarea conștiinței de sine a literaturii, tendința să de autonomizare, voința de a se constitui într-un plan propriu, desprinderea de vis, mit și realitate concretă definesc atitudini estetice fundamental „moderne". Această răsturnare de planuri este consecutivă procesului de raționalizare a literaturii, urmare a unei evoluții tot mai accentuate spre dedublare și analiză. În timp ce (pentru a relua tipologia lui Saint-Simon) epoca veche, clasică, este „organică", epoca modernă se relevă „critică". Ori de câte ori apare în literatură o disociație netă între ordinea ideală și reală, respectiv între ficțiune și viață, himeră și luciditate, „naivitate" și spirit critic, conștiința modernă și-a făcut, în esență, apariția. Spiritul modern exclude complicitatea și, cu atât mai mult, promiscuitatea ficțiunii. Nu este în intenția noastră a urmări, în cadrul de față, punctele nodale ale acestei rupturi, unul dintre evenimentele esențiale ale umanității. Istoria spiritului modern începe, în orice caz, cu apariția tendințelor raționaliste, laice, ateiste, de demitizare a antichității. Pentru a continua, în plan estetic, cu totalitatea fenomenelor de dedublare a eroilor literari, de scindare a conștiinței lor, teoretice și practice, între idealitate și realitate, între viața „cărții" și viața „vieții". Amor vitae într-un caz, „viața trăită", în altul, după distincția lui Adriano Tilgher. Interferența și confuzia de planuri, oscilarea dramatică între ficțiune și realitate, atât de caracteristice lui Don Quijote și operei macedonskiene, definesc tocmai acest moment crucial de constituire, încă precară, ambiguă, a spiritului modern în literatură. Conștiința ficțiunii, autonomizarea, formalizarea literaturii vor fi consecințele cele mai directe și notabile ale acestei mutații spirituale. Elementul modern, tocmai fiindcă succede unei etape vechi, tinde să se rupă, să se separe, să se disocieze de aceasta. Din care cauză, în definiția spiritului literar modern intră în mod necesar și o notă profundă de opoziție, urmată de conflict și disociere. Iată de ce modernul nu poate fi decât „critic" și „revoluționar", în artă și viață, negativist și brutal prin vocație. Noutatea implică, oricând și oriunde, antagonism și deci oarecare agresivitate. În înțelesul la care ne-arn oprit, conceptul de „ruptură" aparține din plin romantismului, prin declarații net disociative. Stenjdhal susține că: „Frumosul ideal modern se formează prin deosebirea generală care separă viața de salon de viața de forum" (Histoire de la peinture en Italie, 1 VI, eh. CXXIX, 1817), două medii sociale diametral opuse,

iar Musset arată că: „literaturii, picturii și tuturor artelor le este necesară frumusețea, de îndată ce ele se depărtează de viață, vreau să spun de epoca în care trăiesc" (Un mot sur Vart moderne, 1833). Conștiința separării literaturii de viață începe în felul acesta să definească, în mod tot mai insistent, atitudinea estetică modernă. Ceea ce Hugo, în prefața manifest la Cromwell (1827) afirmă cu deosebită claritate: „După părerea noastră există o linie de netrecut care separă realitatea conform artei de realitatea conform naturii. Adevărul în artă nu poate fi niciodată, așa cum au afirmat mulți, realitatea absolută. Arta nu poate să ne dea lucrul însuși (în sine) ".

Deci, încă o dată, modern în artă și literatură înseamnă, în plan estetic, conștiința ficțiunii și a nonficțiunii și deci a „formei" estetice, cu întregul său cortegiu de definiții și programe („artă pentru artă", „estetism", „formalism", „expresionism", Einfiihlung etc). De o parte, realitatea reală; de cealaltă, realitatea artificială. Adevărul iluziei artistice, dincoace de Pirinei; eroare și convenție lucid acceptată, dincolo. Acum înțelegem și mai bine de ce Maeedonski este, într-adevăr, prima conștiință modernă românească: nimeni până la el, dintre 5& scriitorii noștri, nu și-a pus mai categoric problema disocierii visului de realitate; nimeni până la el n-a trăit cu mai mare intensitate drama iluziei și a demistificării, eșecul dureros și lucid al himerei. B) Trăirea solidară a ficțiunii și realității împiedică dedublarea intelectuală, introspecția și deci cunoașterea de sine a literaturii. În ipoteza să tradițională, literatura se mărginea doar să existe. Ea nu se întreba pe sine, deoarece se limita doar să fie, să se exprime. Poetul antic rămânea în orice ipoteză un „inspirat", un posedat al „furiei divine", un „entuziast", organ al unei energii creatoare care-l trans-cende. Prin intermediul său vorbeau miturile cetății, vechile tradiții. Alteori, el este interpretul „muzei", sub a cărei inspirație doar „cântă". Niciodată poetul de tip „vechi", arhaic, nu raționa despre esența și originea artei sale, nu rupea unitatea creației spontane, organice, prin teoretizare și autoanaliză. Același spirit circula peste tot și în poet și în poezie, două vase comunicante desăvârșite. Creația făcea corp comun cu poezia, cu propria sa expresie, în afara oricărei conștiințe posibile a ficțiunii și a mecanismului său de creație.

Marea revoluție literară modernă se va produce abia în faza în care poeții încep să se definească, să se justifice, să se întrebe asupra artei lor, să ofere ipoteze, soluții, teorii și definiții. Acest moment capital, prin care poezia, literatură în sens larg, ajung la conștiința de sine, fixează al doilea reper esențial al modernității literare. Apariția sa aparține, fără îndoială, Renașterii, epocă individualistă, raționalistă, laică și estetizantă, în care spiritul critic și analitic invadează câmpul artelor și al poeziei. Este perioada de început a marilor meditații artistice asupra sensului și tehnicii artei, precum la Leonardo

da Vinci, al prefețelor, manifestelor, apologiilor și tratatelor de poezie, multe și cele mai caracteristice detaliu capital —Ă opere ale poeților: Ronsard și Du Bellay în Franța, sir Philip Sidney și Ben Jonson în Anglia, Torquato Tasso și Guarini în Italia.

În toate aceste texte, poezia începe să se caute pe sine, să reflecteze asupra sa însăși, să-și surprindă esența, genurile, limbajul, proces eminamente „critic" și în același timp modern, profund modern, neîncheiat nici azi, nici mâine. Ori de câte ori poeții ajung la conștiința de sine și a artei lor, prin profesii de credință teoretice (Boileau, Pape, Dryden, Schiller, Goethe, Coleridge, Shelley, Keats, Words-worth etc.) constituirea spiritului „modern" a făcut un nou pas înainte, spre cunoașterea, cuprinderea și adâncirea poeziei. T. S. Eliot, în The Use of Poetry and the Use of Criticism (1933), a observat foarte bine acest proces de raționalizare și introspecție progresivă. De unde și inconsistența teoriei conform căreia poezia n-ar fi dobândit conștiință de sine înainte de simbolism, afirmație nu atât paradoxală, cât inocentă sub raportul documentării istorice. Orice „artă poetică" antică și modernă reprezintă o etapă a conștiinței poeziei. Horațiu nu e mai puțin „conștient", în felul său, ca și Baudelaire sau T. S. Eliot. De bună seamă că Macedonski, dintre poeții români, mai mult decât Heliade (care doar traduce, compilează și pastișează) este și în acest sens prima conștiință estetică română modernă, efectiv întrebătoare a ființei și funcțiilor poeziei. Meditațiile sale spontane despre „logica poeziei" sunt chiar de două ori moderne: prin gestul în sine al problematizării poeziei și prin calitatea și conținutul soluției propuse.

Abia în baza acestor concluzii s-ar putea realiza un studiu analitic obiectiv al modernității literare, care să urmărească toate implicațiile și efectele esențiale ale autodefinirii lucide a literaturii: a) în domeniul creației, mutația fundamentală constă în inteleetualizarea progresivă a procesului artistic, devenit problemă, experiment, proiect, activitate în sine, nu o dată improvizație, spontaneitate pură, chiar eșec.

Vechea concepție a creației o vedea tributară și solidară extazului, forțelor iraționale ale inspirației, metodă prin care poetul intra în comunicație cu absolutul. Poezia constituia o formă a revelației, a „dicteului" muzei, care știe, inspiră, își amintește, iar poetul doar rememorează, repetă sau transcrie. Creația rămânea învăluită în ocult, mister și inexpli-eabil. Creatorul modern, dimpotrivă, este reflexiv, lucid și critic, cu sine însuși, cu artă să, supusă unei meditații permanente. Elaborarea artistică se inte-lectualizează. Obiectivele devin precise, teoretizate. „Artistul autentic modern arată și programul revistei de artă modernă De Stilj (1917), este „pe deplin conștient de ceea ce face". Starea de precipitare, frenezie sau transă este izgonită. Poetul, susține Paul Valery, ar trebui să „roșească" chiar și la simpla idee a inspirației, a colocviului

liric cu Pitia. Creația vrea să fie construcție lucidă, voluntară, precis finalizată, cu o deplină stăpânire a mijloacelor de execuție, printr-un refuz total al imaginației. Idealul devine elaborarea tehnică, le metier. Poe, cu teoriile sale din The Philosophy of Composi-tion (1846), este marele precursor al acestei noi atitudini.

Orice creație pune o problemă de construcție, care tinde să se transforme în propria sa teorie, într-o preocupare autonomă. Scriitorii încep să-și publice jurnalul de creație, carnetele de studii și schițe, precum Gâde, Journal des Faux-Monnayeurs (1927), dedicat celor „interesați de chestiunile de meserie" și mulți alții. A devenit aproape un ritual în literatura modernă occidentală că autorii să filosofeze/pe marginea operei lor, să transforme creația într-o eseistică și analiză a creației, o reflexie asupra scriiturii și limbajului, într-un obiect de „studiu" și „critică". Textul constituie doar un pretext, un camuflaj. Subtextul devine esențial. Și el constă în explorarea posibilității creației, a sensurilor și direcțiilor sale eventuale, nu a soluției unice, definitiv cristalizate. „Finisarea" încetează a mai fi o preocupare.

Mai ales în acest punct, răsturnarea perspectivei este radicală. Concepția modernă devine pur operațională, etern deschisă. Nu mai interesează rezultatul, ci doar mișcarea spre el; nu produsul, ci numai posibilitatea și proiectul acestui produs; nu finalizarea, ci simpla tensiune a creației. Cum spune și J.- P. Sartre, în Qu'est-ce que la litterature? (1948), „creația devine neesențială în raport cu activitatea creatoare". Poezia nu mai este „făcută", ci doar „se face". Preocupările de construcție intră într-o totală decadență. Programul literar rămâne virtual, în alb, În actu. Unele formule moderne, poezia da fare, poezia ca acțiune (action poetry), exprimă tocmai această convertire a rezultatului poetic, în propriul său efort. Mijlocul devine scop în sine. Unii critici moderni, ca M. Blanchot, cred a surprinde mai întâi la Joubert acest sacrificiu al rezultatului în favoarea descoperirii condițiilor sale, renunțarea la operă de dragul proiectului (Le livre ă venir, 1959). De fapt, impulsul este mai vechi și el urcă, poate, până la „metoda" lui Leonardo da Vinci, plină de dibuiri și ezitări, artist care începe mereu și termină foarte rar.

Creația de tip tradițional proceda pe baze canonice, normative. Îndreptarul său era dogma, regulă, modelul, moda. Noua creație doar „caută", experimentează, explorează. Căutarea artei face parte din arta însăși. Criteriile estetice apar și sunt adoptate pe parcursul creației. Ideea de plan este abolită în favoarea ideii de problematic și posibil. „Un tablou. _. Explica Eugen Ionescu, în legătură cu pictura abstractă a lui N. Istrati înseamnă a pune o problemă șiao rezolva mai mult sau mai puțin." „În artă, ca și în domeniul ideilor susține Braque Ănu trebuie niciodată să tragi concluzii. A încheia, înseamnă să furi aerul ideilor, să le Împiedici să se dezvolte și să trăiască." Opera trebuie să

rămână, într-un anume sens, apropiat de pulsația organismului viu, întrucâtva mobilă, deschisă, „aleatorie".

De unde postularea unui coeficient, adesea determinant* de imprevizibil și spontaneitate. Scoaterea poemei din pălărie, dicteul automatic, sunt demonstrațiile dadaiste și suprarealiste extreme ale acestei atitudini. Dar un anumit coeficient de „hazard" și „jac" era inclus în toate concepțiile frenetice de tip romantic ale inspirației. Orice act de revoltă artistică, de eliberare a imaginației, implică refuzul convențiilor estetice și deci posibilitatea indeterminismului. Fapt care deschide poanta tuturor riscurilor și eventualităților, inclusiv negative. Ceea ce spiritul modern nu numai că acceptă, dar și cultivă, făcând din necesitate virtute. Ratarea, eșecul, înfrângerea artistică nu mai produc nici o spaimă. Dimpotrivă, sunt declarate fecunde, creatoare și același J.- P. Sartre va vorbi de „valorizarea absolută a eșecului care-mi pare atitudinea originală a poeziei contemporane". „Modernitatea începe —Ă după Roland Barthes prin căutarea unei literaturi imposibile." Problema realizării, vocației, pierde orice sens. B) Criza creației este dublată de criza operei ca structură, care tinde să se disloce, să se resoarbă, sau să se inhibe, până la punctul său de pornire, readusă la nivelul indistinct al momentului genetic, în ambele cazuri, explicația rămâne aceeași: căutarea de sine a operei moderne se înscrie într-o durată, într-un proces al devenirii artistice, desfășurată, latentă ori abolită. Creația primește o dimensiune temporală, fapt care subminează din interior procesul de cristalizare, de fixare, de organizare definitivă, într-o formă stabilă. De unde o adevărată invazie a informalului, a increatului, tradusă prin cultul operei neîncheiate, nelimitate, neorganizate, „deschise", printr-un refuz al formei. Uneori el se lasă surprins și în impulsul reîntoarcerii spre centrul vid al operei, spre neutralitatea expresiei, a nespusului, liniștii, tăcerii. Teoria lui Roland Barthes despre „gradul zero" al scriiturii este tipică pentru această concepție a disoluției artistice. Ea face parte dintr-o tendință mai generală, care s-ar putea numi a anti-limbajului, elogiul comunicării prin tăcere, sau pur și simplu al „sinuciderii" limbajului, redundant la exces, ori cauză profundă de alienare, motiv și într-un caz și în altul de suprimare.

Abolirea timpului în creația modernă îmbracă nu numai forma nonexprimării, ci și a opusului său, care este limbajul plural, simultan. Chiar dacă metoda a găsit aplicări cu adevărat notabile mai ales în plastică, ideea unui limbaj simultan, unde totul ar fi spus dintr-o dată, fără nici o confuzie, a putut fi concepută și în literatură. Mallarme (mai înainte Joubert) a avut o astfel ide intuiție, regăsită în alte forme și în textele futuriste sau suprarealiste. În genere, ori de câte ori în literatura modernă termenii opuși se interferează, prin coexistența sentimentului și satirei, seriozității și umorului, admirației și

dezgustului, entuziasmului și rațiunii, trecutului și prezentului, amintirii și senzației etc, obiectul este contemplat caleidoscopic, unghiul de percepție se modifică brusc, impresia simultaneității ia sau poate luă ființă. Ploaia de imagini heteroclite, confuzia permanentă de senzații (anticipată de mai vechile „sinestezii") aparțin aceleiași mișcări simul taneiste. Totul se petrece ca și cum timpul, eminamente caduc, ar trebui anulat, sau absorbit într-o durată etern prezentă. Mai mult chiar decât nevoia senzațiilor plurale, lucrează în această împrejurare instinctul de conservare al spiritului modern, de substanță efemeră, care simte nevoia distanțării de timp, pentru a nu intra în neant și a nu muri împreună cu el.

Mentalitatea clasică era prizoniera ideii de totalitate, sinteză, organism, cosmoid. Ideea compoziției constituia, în orice împrejurare, simulacrul obligator al operei. Spiritul modern răstoarnă și această perspectivă. El premiază nota fugitivă, schița, secvența, fragmentul. O aglomerare de însemnări devine mult mai semnificativă decât volumul construit secundum artera. Motiv pentru care scriitorul modern poate să-și conceapă opera asemenea unui „montaj" de fragmente, de membră disjecta. De unde și apariția ideii de „colaj" literar, teoretizat și practicat, între alții, de Aragon prin introducerea în textele sale a prospectelor, tăieturilor de ziar, sau a unor fragmente literare, scrise în. Alte împrejurări și cu alte destinații (Leș Collages, 1965). Poezia-afiș, poezia pop aparțin aceleiași repulsii estetice. Cultul mai vechi al reportajului, disprețul pentru adunarea producției într-o „carte" (Ion Vinea, la noi, a rămas credincios până la sfârșit acestei repulsii moderne), ideea însăși de distrugere a „cărții" prin „caligrame", elogiul reprimării expresiei, al neființei verbale (George Steiner, Language and Silence, 1967), sau dimpotrivă prin hipertrofia ei, ca urmare a integrării în „partitură" a unor noi tehnici (muzicale, poligrafice ete.) trădează aceeași orientare tipic modernă. Ori de câte ori antiliteratură devine nu numai teorie, dar și tendință practică, noul spirit fundamental aliterar și-a făcut apariția. C) Operă literară de traidițe clasică aspiră la o singură interpretare posibilă. Ea propune un înțeles unic, limpede măcar în intenție. Caracterul dogmatic al criticii vechi rezultă și din faptul că ea nu admitea controversa decât sub constrângerea polemicii. „Adevărul" operei literare este și rămâne unul singur, de identificat și definit ca atare. Dimpotrivă, operă literară modernă (urmată de o estetică și o critică adecvată) își revendică toate înțelesurile, sau niciunul. Ea ar vrea să exprime tot ori nimic. Vocația să va fi polisemia într-un caz, asimbolia în altul. În felul acesta, criza creației și a structurii se continuă printr-o criză acută a semnificației operei.

Anteoedenții acestei atitudini sunt, firește, mai puțin „moderni" decât s-ar părea la o privire superficială. Ce este teoria alegoriei și a simbolului, a lui trobar dus, apoi mai ales a lui je ne sais quoi, atât de bine consolidată încă din

secolul al XVII-lea (dar cu rădăcini mai vechi), decât însăși prefigurarea „polivalenței" moderne? Un „nu știu ce" este plin de toate implicațiile posibile. Pentru a nu mai aminti de „magia sugestivă" a poeziei simboliste (și aceasta cu tradiția să Ăbauidelairiană și chiar anterioară). În genere, cultivarea aluziei, paradoxului, ambiguității de diferite tipuri (cel puțin șapte la număr, după William Empson) a semnificațiilor multiple, a plusului de „comunicare" și „informație", constituie un semn caracteristic al modernității literare. Conștiința operei ca realitate semantică, infinit interpretabilă, aparține din plin mentalității literare a epocii noastre.

Ea înregistrează la celălalt pol realitatea diametral opusă a nonsemnificației. Abuzul, de sens (tendință, mesaj etc. În forme exorbitante, neliterare, apăsătoare) atrage după sine refuzul voinței sau capacității de a semnifica cultul semnifiacației neutre, albe, inexistente. Este „gradul zero" al polisemiei operei, tradus prin abolirea ideii de semnificație, noțiune după teoreticienii noului roman Alain Robbe-Grillet și alții iremediabil „perimată". Operă literară modernă își va propune doar să fie, să se construiască, nu să-și revendice înțelesuri ori sensuri. O Ars poetica a poetului american contemporan Archibald Mac Leish proclamă: „Un poem nu trebuie să semnifice, ci să fie", reeditare lucidă a vechii poziții „clasice". Funcționalitatea sa eiste intrinsecă, nu extrinsecă. Arta modernă tinde să respingă comentarul, exegeza, simțite ca o apăsare, abuz sau întreprindere parazitară. Față de procesul organic al creației, glosa pare să rămână o derizorie și inutilă superfluitate. 9 Toate aceste criterii și note diferențiale își găsesc suprema justificare și integrare în ideea sintetică de noutate, concept reformulat periodic, de fiecare „spirit al epocii", nou prin definiție. Impulsul modern pur este noul etern, supraistoric „în sine", permanent deschis regenerării. Planul modernității I și al noutății tind deci să se suprapună, până la ' identitate, precum în conștiința lui Apollinaire, teoretician în egală măsură al „spiritului modern" și al „spiritului nou" (1917), exemplu tipic. A intui problemele (de orice categorie) ale epocii și a le exprima și rezolva cu mijloace adecvate; a dovedi sensibilitate și receptivitate pentru tot ceea ce caracterizează spiritul nou al timpului; a te înnoi, adapta, evolua în sensul noilor idealuri, tendințe, imperative și realități, pe scurt „a te moderniza", aceasta înseamnă a avea atitudini și poziții efectiv moderne, în sensul larg al cuvântului.

Ceva mai mult, orice act de creație devine ipso fado modern, întrucât constituie un act de invenție, cu un coeficient obiectiv de noutate. De altfel, noțiunea însăși de „creație" este „modernă", anticii necunoscând decât imitația sau inspirația divină. Se numește deci „modern" în sens strict estetic orice fenomen artistic nou, original, inedit, element extrem de variabil, dar intrinsec oricărei creații autentice. Percepția acută a noutății, „a găsi un punct de vedere

nou", „a descătușa în lume un fior nou", „a face altfel decât s-a făcut până la el", „a spune întâiul" anumite lucruri, a aduce „ceva în plus", iată atitudini funciar „moderne". Chiar dacă expresia ca atare încă nu apare, toate teoretizările „noutății" și ale „originalității" din istoria ideilor literare sunt manifestări latent și structural „moderne". Definiția ideii de, ymodern" nu devine posibilă decât prin generalizarea creației noi, originale, ultime, care nu se repetă. Noutatea este consubstanțial modernă prin esența sa estetică. Însăși realitatea etern nouă a creației așază întreaga discuție în perspectiva disputei dintre „antici" și „moderni", „tradiție" și „inovație", rutină și îndrăzneală, personalitatea artistică fiind cauza și conținutul obligator, universal valabil, al oricărei modernități posibile. A exprima într-o formă originală, personalizată, spiritul nou al epocii; a fi „modern" în felul tău și, în același timp, semnificativ pentru contemporani și epocă; a rămâne permanent „deschis" noutății; acesta este specificul atitudinii moderne în artă și literatură. Categorie permanent deschisă, de redefinit mereu, modernul este condiția esențială a regenerării și înnoirii estetice. Orice artist adevărat nu poate fi, în acest sens, decât „modern".

Iată de ce a fi modern reprezintă, în primul rând, o stare de fapt, o realitate organică, genuină. Ești „modern", așa cum respiri și ești determinat să exprimi, cu mijloacele specifice artei, aerul epocii. De aceea, a voi să fii „modern", a-ți face un program cu orice preț din modernitate, constituie un nonsens, un efort strident, cu efecte" adesea carica turale. În măsura în care ai talent și personalitate artistică, vei surprinde în mod inevitabil un aspect, o notă din spiritul timpului, prin integrare obiectivă, autentică. Nu-ți va scăpa un aspect sau altul al fizionomiei specifice actuale, devenind prin însuși acest fapt modern. Vei fi implicit modern în funcție de percepția originală a realității, nu de exacerbarea voit nouă a acestei percepții. Orice act de invenție artistică, pornit din interior, vine cu originalitatea și sensibilitatea să profundă, un fel propriu de a fi, specific, inevitabil modern.

Organicitatea nu exclude însă, într-o serie întreagă de împrejurări, orientarea spontană spre superlativul modernității, sinonim cu cea mai recentă noutate posibilă. Mulți definesc chiar ideea de modern, modernism, modernitate prin această pasiune și apeti-ție violentă a noutății, prin frenezia și „goana" noutății, nu fără o anume rațiune intrinsecă. A ieși din propriul său timp istoric, a se autodepăși în perpetuitate, intră în însăși logica „noutății". Ea presupune în mod obligator transcenderea continuă a propriului său moment istoric, învins și aruncat mereu în umbră de un etern „mai nou" inevitabil. 10 Nu poate fi negat nici faptul că această realitate organică este însoțită, de la un timp, de conștiința tot mai limpede și mai activă a ideii moderne, care orientează, stimulează și, într-un anume fel, „programează" toate actele de creație deschise „noutății". De fapt, apariția și deplina constituire a ideii

„moderne" nici nu este de conceput fără această trecere de la starea de fapt la starea de conștiință, la teoretizarea delimitării și modificării noului conținut istoric. Ești, devii pe deplin „modern" abia la stadiul la care începi să știi că ești modern, cu o intuiție și o conștiință tot mai lucidă a diferențierii calitative față de trecut. Simțim că suntem altceva Și începem s-o spunem, s-o definim, s-o argumen tam. Conștiința modernă nu este posibilă fără a-' ceasta proclamare a „noutății".

Clasicii creșteau organic, spontan, în timp abstract, intemporal. Pentru ei noțiunea de „noutate" n-avea nici un sens estetic. Gestul fundamental era acela al conformării la marile canoane și modele, prin parafrazare. Noutatea lor funciară, intrinsecă, n-ajungea încă la conștiința de sine. Clasicii nu știau că sunt intrinsec „noi" prin însăși calitatea lor creatoare. Numai „modernii" știu că sunt „noi" și voiesc să fie efectiv „noi". În această schimbare radicală de atitudine stă una dintre marile revoluții estetice ale umanității.

Observația se verifică și istoric. Încă în perioada Querelle-ei se vorbea în mod curent de un „gust nou", opus „gustului vechi", prilej de dezbateri și clarificări necesare. Este o atitudine care continuă până azi, regăsită și intensificată la toți scriitorii inovatori, în special romantici, sau exponenți ca Baudelaire ai unui „frisson nouveau". Cu atât mai mult la avangardiști, exponenții cei mai tipici ai acestei atitudini, care voiau chiar să organizeze, în 1922 un Congres internațional pentru determinarea directivelor și apărarea spiritului modern.

Redusă la scară, aceeași situație poate fi observată și în literatura noastră, ori de câte ori se produc profesii de credință în favoarea noutății, toate promoderne. Nu încape îndoială că Direcția nouă în poezia și proza română (1872) a lui T. Maiorescu reprezintă, pentru epocă, un manifest cât se poate de „modern". Pentru a nu mai vorbi de manifestele lui Macedonski și ale simboliștilor. Între 19131933 apar în presa noastră literară cel puțin 30 de articole cu caracter mai mult sau mai puțin „modernist". Unele au toate notele conștiinței moderne: tendință teoretică și apologetică, luciditate, simț al diferențierii literare, violent spirit antitradiționalist etc. 11 Noutatea, consolidată și stimulată de propria sa conștiință, implică în orice împrejurare și la orice nivel istoric repulsia, contradicția și deci negația literaturii vechi. Fără această mișcare dialectică ideea de modern nici n-ar putea fi gândită. Ești „modern" în funcție de ceva anterior, depășit, uzat, respins, contestat, înlocuit, negat. A fi modern presupune neapărat deosebirea sau antiteză cu tot ce pare sau este obișnuit, perimat, inactual, lăsat în urmă prin diferențiere, salt calitativ, răsturnare de valori. Orice creație nouă, inedită, originală lovește, într-o formă oarecare, în creația veche. Din care cauză noul este totdeauna insurecțional. El exprimă un sentiment de indiferență, oboseală, saturație, apoi

o tendință tot mai precipitată de repudiere, rupere, chiar revoltă. Modernul este emancipat, exclusivist, intolerant, polemic, negator prin, /esență. Spiritul său tinde spontan spre delimitări tăioase, față de tot ce constituie fenomen „istoric", „tradițional", cu atât mai mult „arhaic". Nimic nu dovedește mai bine această poziție că apariția comparațiilor și „paralelelor" între „antici" și „moderni", cu momente de mare intensificare în perioada Querelle-ei, a romantismului, a mișcărilor moderne de avangardă. Un text de Stendhal, din His-toire de la peinture en Italie, în care se demonstrează că idealul frumuseții antice este incompatibil cu expresia pasiunilor moderne, traduce (exemplu dintr-o sută) tocmai această mentalitate. Ea se definește prin trei reacții tipice: a) Conștiința progresivă a diferențierii calitative între valorile, ideile, operele noi și vechi. Încă din antichitate și Evul mediu pot fi semnalate o serie de aspecte și fenomene „noi", calitativ deosebite de tot ce le-a precedat, note ce încep a fi definite ca atare. În Macrobius (Saturnalia, VI, 1) sunt discutate câteva imagini originale, „creații proprii ale lui Ver-gilius, iar nu primite de la cei vechi". Evul mediu este agitat de polemici cu același substrat, în logică (nominaliști-realiști) și chiar în teologie, unde se critică, uneori, așa-zisa devotio modernă, modernă curiositas. Mai puțin însă și chiar de loc în literatură, unde autorii creștini și păgâni sunt trecuți deopotrivă în categoria veteres, fără alte discriminări. În școli, în secolele al XlI-lea și al XlII-lea, fac autoritate toți scriitorii antici, fără excepție. Listele care s-au păstrat includ, amestecate, nume „păgâne" și „creștine". Prestigiul „vechimii", prin ea însăși, se menține în continuare atât de mare, încât orice afirmare a noutății duce, în orice epocă la acte de repulsie și negație, mai mult sau mai puțin manifeste. De unjde și sentimentul impietății, profanării, blasfemiei noutății, element pasional specific oricărei polemici între clasici și moderni. B) Apariția și intensificarea continuă a spiritului antitradițional. Orice mișcare „nouă", „modernă" este potențial antitradiționalistă, ostilă valorilor recunoscute, consacrate, academice, clasice. A fi modern înseamnă a nega stabilitatea și conservatorismul literar, a exprima un refuz teoretizat al tradiției și al istoriei ca izvor de conformism. „Ce-mi pasă de Ecuba?" exclamă Hamlet, foarte „modern" în acest sens. „Ce-mi pasă mie, supus pașnic al unui stat monarhic din secolul al XVIII-lea, de revoluțiile din Atena sau din Roma?" (Beaumarchais, Essai sur le genre dramatique serieux, 1767). Orice adversar și sub orice formă al antichității ar fi un modern. A fi modern, „cel mai modern posibil", e-chivalează cu „cel mai diferit de tradițional" (A. Thibaudet, Discussion sur le moderne, în Reflexions sur la litterature, 1938). Observație identică întâlnită și la Lovinescu: „Ura împotriva înaintașilor este adesea singura trăsătură de unire a soldaților idealurilor noi, pe care, după victorie, totul îi desparte" (Istoria literaturii române contemporane, III, 1927). Strălucirea cărților vechi, se știe, scade pe măsură ce lumina cărților noi începe să ardă cu

tot mai multă putere. C) Concentrarea spirițujui, antitxadițional asupra pozițiilor-cheie, care sunt: dogmele, normele, legile, canoanele literare și, bineînțeles, ierarhiile oficiale, scările de valori impuse, sclerozate. Orice gest de independență și liberalizare a gustului, orice act de desprindere de sub prestigiul principiilor, formelor, modelelor și maeștrilor clasici definește o atitudine fundamental modernă. „Caracterul frumuseții moderne", cum spune și Baudelaire (Le peintre de la vie moderne, IV), nu se învață de la Rubens și Veronese. După cum nici „poetica" modernă nu se studiază în Horațiu, Boileau sau Hegel. Spiritul său depășește categoriile aristotelice, distincțiile tradiționale (genuri literare, poezie-proză, frumos-urât, perfect etc). Indicații în acest sens întâlnim la B. Croce Per una poetica modernă (Nuovi saggi di estetică, 1926), la alții. Modern în artă înseamnă. Liber-; țâțe în artă. 12 întreg acest proces, de afirmare și recunoaștere a primatului noutății, însoțit de permanentă Ăopoziție și contestație a principiilor clasice, transformă ideea de modern, din valoare de relație și negație, în valoare de sine, autonomă. Este ceea ce realizează pe deplin, la capătul unei întregi evoluții, romantismul. De abia în această perioadă, modernul dobândește calitatea și deci valoarea autonomă de a exista în sine și prin sine, dincolo de semnificația să extrinsecă, anticlasică. Modernul încetează a mai fi antonimul ideii de antic, vechi, tradițional, pentru a se transforma într-o valoare proprie, afirmată și validată ca atare, în semnificația să intrinsecă. Tex tele citate din Stendhal par să confere, în primul rând, inițiativei sale, către 1816 plusul de clarificare teoretică, prin care această mutație axiologică devine efectiv o realitate. Ea constituie o etapă ho-tărâtoare pentru istoria ideii de modern și prin faptul că dezvoltarea sa interioară, atât obiectivă cât și subiectivă, merge pe diferite trepte, în același sens autotelic, valoric. Modernul devine tot mai conștient de sine, de esența, exigențele și condițiile ce-l sunt proprii, în sensul unul regim estetic-lite-rar integral specific. 13 Realitatea modernă obiectivă, istoric-determi-nată, materială și spirituală, teoretizată sau nu, este dublată de o conștiință și o receptivitate modernă, de esență subiectivă. Noțiune generală, aplicabilă unor perioade bine precizate și delimitate, modernul, reprezintă în aceeași măsură (uneori chiar și mai mare!) o realitate concret-lndividuală. A fi modern înseamnă a fi stăpânit de o stare de spirit specifică, reflex al epocii și al spiritului său caracteristic. Nu numai că fiecare perioadă istorică se contemplă pe sine într-un mod diferit, în baza propriei sale optici „moderne", dar în cadrul acestei optici generale, orientată spre actualitatea imediată, se pot descifra foarte numeroase unghiuri particulare de percepție, nu mai puțin moderne. Este un fapt, obiectiv verificat, că așa-zisa „conștiință modernă" evoluează spre o extremă diversificare, chiar pulverizare. În interiorul unor cadre generale date, fiecare individ cult tinde să-și facă despre conținutul ideii de „modern" o reprezentare particulară, mai mult

sau mai puțin subiectivizată. De unde și extrema dificultate a acceptării unei definiții generale a modernului. În ultima analiză, „modern" în acest plan al discuției este ceea ce corespunde mentalității, sensibilității și gustului actual, subiectiv interpretabile. Deci, încă o dată, o foarte accentuată relativitate. 14 Ea sporește și mai mult datorită unui fenomen de aceeași esență subiectivă, care s-ar putea numi iluzia modernității. Mecanismul său constă în tendința de a descoperi peste tot, în timp și spațiu, idei și atitudini „moderne"; de a gândi și percepe datele cunoașterii și ale realității din unghiul restrictiv al mentalității actuale; de a surprinde, în orice împrejurare, corespondențe și afinități „moderne".

La baza oricărui act de modernizare stă un fenomen de dublă reducție, corespunzător unui întreg complex de cauze psihieo-sociale. Dacă devenirea conștiinței constituie, într-adevăr, o realitate, „fluxul" său aduce cu sine, în orice clipă, totalitatea achizițiilor trecute și actuale, sintetizate într-o succesiune de momente psihologice irepetabile. În felul acesta, în spiritul nostru se produce o irupție continuă a sedimentărilor, o invazie permanentă a „memoriei", proiectată pe ecranul viu, caleidoscopic, al fiecărei secvențe a conștiinței. De aici, o continuă interpenetrație de „vechi" și „nou"; a sensibilității și ideației actuale, care desființează cronologia, în favoarea unui prezent etern; a memoriei și permanențelor istorice, care presează asupra tuturor tendințelor și percepțiilor imediate. Simplificând la extrem, totul este adus „la zi", redus la dimensiuni și semnificații cotidiene, actualizat, resorbit prezentului, vibrațiilor sale nemijlocite.

Acțiunea de modernizare, generatoare de „iluzii" și „mituri", al căror studiu cunoaște notabile puncte de plecare (Jean Hythier), răspunde unor necesități și determinări diferite: a) în cazul conștiinței individuale lucrează în primul rând reflexul specific asimilării și actualizării culturii. Conștiința tinde să-și găsească baze, puncte de sprijin, repere tradiționale. Cercul său intelectual este alimentat de totalitatea elementelor culturale primite de conștiință, aflată la un moment bine definit al evoluției sale. Ce înseamnă deci a fi „actual" pentru un spirit capabil de filtrare, sinteză și absorbție? „Ceea ce se face prin mine răspunde G. Căli-nescu, în Despre orizont (Scriitori străini, 1967) ceea ce a intrat în orizontul meu. În afară de acest proces activ de eompenetrație nu există decât abstracții goale, momente impermeabile. E pueril a distinge între actual și inactual, pe baze cronologice. Iată, cineva îmi întinde o carte apărută acum, deci după el actuală. O desfac, o răsfoiesc și constat că ea rămâne departe de perspectiva mea, că nici măcar nu simt cea mai mică impulsie lăuntrică de a o articula universului meu. Și încă și mai mult: stau eîteodată, în aparentă contiguitate, cu oameni care-mi sunt cu desăvârșire

străini după cronologia mea interioară, fiindcă eu mă reactualizez la altă cotă de timp".

Situația este proprie atât conștiinței individuale, strict particularizate, cât și conștiinței-exponent, generale, tipică mentalității de clasă, unor curente de opinie, stări generale de spirit etc, b) în această împrejurare, asupra conștiinței individuale acționează, în special Sugestiile, presiunile sau imperativele colective ale momentului, „aerul" și „sensibilitatea epocii", în actul de a-și găsi precursori, a realiza o continuitate, a se sprijini pe o tradiție. Și într-un caz și în altul, „modern" devine, în primul rând, nu obiectul, ci modul de receptare a obiectului. Deci nu uzina și barajul elemente tipice de tehnică modernă ci unghiul de percepție, din perspectiva unui nou orizont comun, unitar în impresiile, ideile și judecățile sale. Civilizația tehnică, industrială, poate forma obiect de elogiu sau de critică, după împrejurări, conform poziției ideologice adoptate. După Mihai Ralea, ar exista, din acest punct de vedere, o adevărată Dialectică a bucolicului și a industrialului (Explicarea omului, 1945). 15 Formele modernizări^ îmbracă un număr de reacțiuni specifice, bine verificate de istoria literară: a) Obiectiv vorbind situație absolut curentă Ăliteratura se „modernizează" ori de câte ori curentele noi elimină pe cele vechi, aruncate în umbră, devenite „tradiție". Modernizarea literaturii române s-a produs prin înlocuirea literaturii medievale târzii, clasicizante, iluministe, în favoarea romantismului, apoi a curentelor care-l succed, până la „poezia nouă" și de „avangardă". Este un proces universal deschis, organic. Conținutul acestei „modernizări", care poate fi chiar. Arhaizant (curentul din secolul al II-lea al literaturii latine, Pleiada franceză etc), variază în timp și spațiu. El cunoaște foarte multe determinări și modificări specifice. Dar, peste tot, esența sa este una și aceeași, regenerarea continuă a elementelor de „conținut" (teme, tipuri, motive, idei literare etc.) și de „tehnică" literară, însă nu acest proces ne preocupă acum, ci spiritul modernizării subiective, infinit mai revelator pentru intensitatea și formele conștiinței moderne.

Ăb) Cea mai curentă și răspândită modernizare de acest tip este aceea a descoperirii de precursori (idei, autori, opere), acțiune de recuperare redusă adesea la simple afinități și asemănări uneori foarte aproximative, dar cu atât mai pline de semnificație. Gestul în sine, trebuie precizat, nu este „modern". Când Diderot declară că enciclopediștii au avut „contemporani" sub regele Ludovic al XlV-lea, când Stendhal afirmă că spiritul utilitarist al romanilor corespunde unei „idei eminamente moderne", acești scriitori își descopereau, efectiv, precursori, chiar dacă opiniile lor nu erau exprimate în cadrul unei acțiuni sistematice, de „modernizare". Ea poate fi totală sau parțială, integrală sau, cum se întâmplă de obicei, fragmentară. Acestui gest-reflex nu i se poate sustrage nici măcar avangarda modernă (Avangarda literară și tradiția, în

Contemporanul, nr. 45/1966). În câmpul vast al precursorilor, analiza distinge două situații tipice: c) A precursorilor ocazionali, inventați, „descoperiți" cu orice preț, printr-un act de modernizare extremă, adesea iluzorie. Poziția, fundamental anti-lstorică, duce la continuități arbitrare, sau, în cazul cel mai bun, de semnificație pur subiectivă. Scriitorii își surprind adesea cele mai neașteptate înrudiri spirituale, cele mai inedite afinități elective. Ceea ce corespunde, într-o măsură oarecare, etapei mele actuale, poate lăsa indiferenți pe ceilalți, cu alte vârste și cronologii interioare. În felul acesta, când nu este vorba de pseudoprecursori, avem de-a face cu precursori de uz pur individual, intransmisibil. Trebuie să te numești Andre Breton și să profesezi o anumită concepție despre umorul negru, ca să poți realiza o Anthologie de l'humour noir (1966), în care, într-adevăr, să te regăsești. Cităm, de altfel, în mod intenționat, unul dintre cazurile cele mai puțin abuzive. D) Mult mai solidă este poziția precursorilor legitimi, calificați, obiectiv-acceptabili, care anticipă unul sau mai multe elemente într-adevăr tipice spiritului său vieții moderne. Sunt cei ce 'merg, chiar dacă în forme obscure, confuze, în sensul istoriei; este cazul scriitorilor cu viziuni „istorice", fie și în forme utopice. Nu încape îndoială că vizionarii zborurilor interplanetare, un Cyrano de Bergerac, de pildă, intră în categoria precursorilor epocii rachetelor spațiale, zborurilor cosmice și a literaturii de anticipație, pe care evoluția vertiginoasă a tehnicii actuale o inspiră. În astfel de împrejurări, moderni tatea acestor precursori, deși foarte variabilă, nu poate fi fantezistă, capricioasă, absurd-subiectivă, ci ea corespunde unor realități generale, confirmate de progresul umanității. E) Toate situațiile definite mai sus își găsesc cea mai frecventă, sistematică și profesionalizată aplicație în sfera „actualității" și „modernizării clasicilor", operație proprie criticii literare. Este o atitudine care se prefigurează încă în perioada Querelle-ei, când Fontenelle cere că scriitorii antici „să fie în sfârșit tratați ca și modernii", cu aceeași severitate și după aceleași criterii. În perioada romantică, foarte retrospectivă, poziția se consolidează și E. Deschamps poate să declare, în 1828 că Shakespeare este: „Un geniu care răspunde la toate pasiunile moderne și xare vorbește de noi folosind propriul nostru limbaj", (exemplu tipic de modernizare critică integrală a unui scriitor clasic. În acest mod, orice scriitor devine „modern", dacă spune ceva, relevă o semnificație adecvată spiritelor actuale, iar examenul critic, din ce în ce mai atent ia ipolisemia operei, poate să demonstreze acest fapt printr-un sistem convingător ^de relații. Polemică în jurul „noii critici", în Franța, n-a pornit în urma interpretării în spirit modern a lui Racine?

Critică literară modernă „modernizează" nu numai prin adoptarea involuntară a unor puncte de vedere actuale, ci și prin logică să intrinsecă. Ea nu poate să nu considere operă literară altfel decât de pe pozițiile sale actuale

(ideologice, estetice etc), judecata critică fiind o sinteză organică de sensibilitate actuală, cultivată teoretic și totodată educată istoric. Pentru I. Negoițescu, toți scriitorii români de un secol încoace sunt „moderni", „deoarece «clasicii» noștri sunt priviți deopotrivă cu cei mai noi poeți și prozatori contemporani, din unghiul sensibilității noastre moderne". După această logică legitimă. „Heliade-Rădulescu poate fi mai contemporan cu noi decât cu generațiile din jurul anului 1900" (Scriitori moderni, 1966). Spiritul lui Villon apare unor critici francezi mai „modern" decât al lui Lamartine.

Această reducere la un numitor comun este întru totul consecventă tendinței modernizării în literatură. Dar ea nu 'poate fi confundată și asimilată cu teza potrivit căreia ar exista un „spirit modern" etern, care ar face ca o operă de artă, indiferent de timp și tehnică, să fie oriunde și oricând „modernă". Imposibilitate obiectivă manifestă, întrucât spiritul modern are, prin însăși definiția și substanța să, un conținut și o determinare istorică. Este punctul maxim al iluziei -modernității. 16 Limitele ideii de „modern" și implicit ale „modernizării" decurg dintr-o dublă ambiguitate: a) Categorie generală, modernul nu reprezintă și o categorie absolută. Spirit integral modern, fără nici o participare sub o formă oarecare a tradiției și deci a „vechiului", nu există. Mai mult, se poate chiar afirma că ideea de modern ilustrează o sinteză (nu antiteză!) de inedit și conformism, noutate și clasicitate, actualitate și eternitate. Copiem adesea „vechiul" pentru a instaura „noul", a-l stimula, a-l controla. Nici o „inovație" nu este integral „inovație", de unde extrema dificultate a stabilirii criteriilor tehnice de diferențiere. Stilul și gustul „nou" au o evoluție, o istorie, formarea lor coincide cu decadența stilului și gustului „vechi", fenomen plin de interferențe, confuzii și etape de tranziție.

Romanticii înșiși își recunoșteau antecedenți, cu nu puține nostalgii clasice (Lamartine, Musset). Rămâne un fapt plin de semnificație că obsesia absolută a noutății integrale n-a fost cunoscută de romantici. Și mai interesant este un alt caz. Cel puțin în două împrejurări, Baudelaire, spirit „modern" prin definiție, face tocmai el această observație fundamentală: „Modernitatea înseamnă tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei; cealaltă jumătate este eternă și imuabilă" (Le peintre de la vie moderne, IV, La Modernite). Sau, într-an stil și mai teoretic, în Salon de 1846 (De Vhero'isme de la vie moderne, XVIII): „Toate frumusețile conțin, ca toate fenomenele posibile, ceva etern și ceva tranzitoriu un element absolut și unul particular. Frumusețea absolută și eternă nu există, sau mai degrabă ea nu este decât u abstracție smântânită (ecremee) la suprafața generală a frumuseților diverse. Elementul particular al fiecărei frumuseți este determinat de pasiuni și cum fiecare dintre noi avem pasiunile noastre, noi avem frumusețea noastră".

A fi actual (în sensurile definite mai sus), cu un coeficient perceptibil de exponentă, generalitate și universalitate, aceasta ar fi adevărata condiție a spiritului și creației moderne. Este de consemnat că L. Rebreanu, chiar dacă într-un limbaj imperfect, are aceeași intuiție: opera de artă se compune dintr-o „parte eternă" și un „subiect", care poate fi modern, actual, cules de oriunde. În artă, decorul și anecdota particulară, „modernă" inevitabil secundară —Ă este una; semnificația universal umană cu mult mai importantă alta.

Scriitorii și creatorii cei mai moderni acceptă, dau curs sau recunosc deschis realitatea istoriei, respectiv a tradiției. La Kafka a fost pusă în lumină o adevărată tiranie a arhetipurilor, supraviețuiri arhaice, deci o întreagă forță latentă a „vechiului". Klee refuză căutarea „convulsivă" a noutății, vorbește de necesitatea „memoriei istorice", de noutatea „combinației" elementelor și a căutărilor, nu însă și de invenția integrală a acestor elemente. Dintre moderniștii români Geo Bogza pentru a da un singur exemplu declară în același sens (Exasperarea creatoare, în Unu, nr. 33/1931): „Suntem moderniști numai întrucât ne menținem într-o permanentă agitație, numai întrucât nu presupunem nici o anchiloză. Dar avem o tradiție de mii de ani".

În acest înțeles, modernizarea încetează să mai fie o „iluzie". B) Literatura realizează, în același timp, o sinteză de universal și individual, a cărei recepție este în mod solidar istoricizată și actualizată. Datorită acestei duble determinări, sensibilitatea actuală, oricât de „modernă" ar fi, nu ne împiedică să gustăm pe Balzac și, în genere, pe orice alt clasic. După cum (și Croce atrage atenția asupra acestei situații) este? O iluzie a crede că scriitorii clasici pot fi interpretați] și judecați numai în baza psihologiei moderne, fără> un minim de pregătire și inițiere erudită. Intervi» și coeficienți de sensibilitate, receptivitate, orientare a studiilor literare. Toți acești factori duc o dată mai mult la concluzia extremei relativități a acțiunii de modernizare și, bineînțeles, a noțiunii de „actualitate". Cum spune și G. Călinescu, poți fi „inactual de prea mult prezent", înțelegând prin „actualitate" inerție și anchilozare într-un prezent fictiv de pură convenție, fixație utopică. După cum totul poate fi și un simplu efect de optică: „Unii îmi spun că eu stau departe de ei, în vreme ce eu cred că ei stau departe de mine" (Despre orizont). În această împrejurare, cine este „modern" și „depășit"? Cine mai poate pretinde că deține cheia unicului modern posibil? 17 Determinat istoric și limitat în esență, fenomenul literar modern nu poate să implice, sub nici o formă, izolarea ori ruptura radicală de permanență și trecut. Noutatea totală este imposibilă. În cultură nu există goluri istorice, momente izolate, insule de prezent etern, pur. Etapele istoriei literare nu sunt impermeabile, lipsite de orice osmoză și continuitate. Avangardiștii, este adevărat, au aspirat adesea la ieșirea definitivă din istorie, la o despărțire integrală și ireversibilă de tradiție, prin acte violente de sfidare și negare. Dar

această exacerbare iconoclastă s-a dovedit totdeauna utopică, iluzorie, infirmată de fapte. Și, ceea ce este cel mai revelator, de însuși spiritul și chiar litera manifestelor avangardiste, am spune fără excepție, de la Esprit nouveau et Ies poetes al lui Apollinaire până la Gruppo 63 inclu-zând bineînțeles și pe dadaiști, exponenții cei mai fanatici ai refuzului, sub orice formă, al trecutului, în toate profesiunile de credință ale avangardei europene pătrund unul sau mai multe elemente „tradiționale": onirism romantic, artă primitivă, neagră etc. Etc. Ceea ce asigură, în orice ipoteză, un minimum de solidarizare, încorporare și „angajare" în istorie. Pe scurt, de continuitate și conștiință a continuității istorice.

Teoretizarea acestei situații, trecută mai totdeauna cu vederea, poate fi observată încă în faza de constituire sistematică a ideologiei literare moderne. Ce reprezintă imaginea, atât de curentă în perioada Querelle-ei, a suirii „modernilor" pe -umerii „anticilor", decât simbolul continuității literare? La riadul lor, romanticii continuă pe „moderni", anticipare observată demult, încă de Pierre Leroux, în De la loi de continuite qui unit le XVIII-e siecle au XlX-e (Revue encyclopedique, 1832). Nu există program literar formulat în secolul al XlX-lea, care să nu conțină un. Minimum de referințe și elemente de istorie culturală, tradițională și deci de continuitate spirituală. Andre Breton refuză pe clasici și acade-mizanți, dar se revendică de la Lautreamont. Suspendat în timp el n-a rămas o clipă. Și nici Tzara. La avangardiștii români surprindem același gest.

Unul dintre ei, Ilarie Voronca, respinge categoric ideea că arta nouă ar fi „o artă de revoluție, lipsită de suportul continuității în timp. Inexact" (A doua lumină, 1930).

— În genere, toate curentele moderne, care-și propun să regenereze și să reactualizeze o formulă estetică sau alta, nu fac altceva decât să le continue, în mod deliberat, programatic, măcar pe o latură. De altfel, ele își spun adesea: neoclasicism, neoimpresionism etc. Aceste avataruri estetice, din cele mai frecvente, confirmă că nici în literatură nimic nu este nou sub soare. Discontinuitate integrală nu există. Subterană, infuză sau conștientă, participarea la istorie, uneori în forme încă ancestrale (dovadă supraviețuirea arhetipului, a (mitului), constituie una din marile constante ale literaturii.

Formele și tehnica acestei continuități, grație căreia literatura se regenerează în permanență, sunt în linii generale următoarele: a) Descoperirea precursorilor metodă deja amintită practicată pe scară largă. Ori de câte ori în istoria culturii imaginea unui creator clasic este atribuită unui scriitor modern, a cărui operă ar reedita, continua sau măcar aminti de creația anterioară („un nou Xenofon", „un nou Odobescu" etc), intervine tocmai acest mecanism al luării de contact cu tradiția, restabilirea legăturii trecutului cu posteritatea. Se

poate vorbi chiar de un adevărat „complex al lui Anteu", de revitalizare literară prin reintegrare și reapropiere fecundă de alma mater. B) Recuperarea selectivă, operație prin care spiritul contemporan reconvertește în valori moderne tot ceea ce poate accepta, coopta, disciplină, integra ordinei sale. Acțiunea de repechage 'definește orice act de cultură. Verificarea se produce și sub ochii noștri. La Sorbona se trec teze importante despre dadaism. Aragon a ajuns la Academia Goncourt.

Andre Malraux a devenit ministru. „Arta pură reține și Cărnii Petrescu a devenit în timpul din urmă arta oarecum oficială a epocii, s-a academizat suferind acomodări destul de surprinzătoare" (Modalitatea estetică a teatrului, 1937). Paul Valery, devenit academician și profesor la College de France, constituie doar un singur exemplu.

La noi, apar tot mai multe studii despre avangardism. Se pregătesc antologii. Revistele își fac o voluptate din pub'icarea până și a celei mai anodine corespondențe a „moderniștilor". Modernismul românesc începe să fie tras la sticle, etichetat, clasat. Vrea, nu vrea, el a fost de pe acum asimilat, acceptat într-un fel sau altul de tradiție. Fenomenul este universal: muzeul devoră avangarda; modernul și moda sunt înghițite de istorie. Totul sfârșește prin a fi triat, absorbit, catalogat, oficializat. Eugen Ionescu a scris în Notes et contre-notes (1966) câteva pagini pătrunzătoare pe această temă. În domeniul creației se observă, pe scara cea mai largă posibilă: c) Persistența ideilor vechi în forme noi. Formula, de o simplificare extremă, definește totuși cu claritate prezența activă a elementelor viabile (tipuri, teme, idei literare) și, implicit, procesul de „clasici-zare" din interiorul oricărei literaturi. Analiza curentă tinde să demonstreze că modernitatea aparține, în primul rând, expresiei (de fapt tehnicii), apoi conținutului, iprintr-o scindare comodă a unității poeziei. Chiar în cazul poeziei noi, „materialul a rămas același; schimbată cu desăvârșire e însă interpretarea lui" (Darie Voronca, A doua lumină, 1930). La aceeași concluzie ajunge și Al. Philippide: „Înnoirea s-a făcut în chip considerabil și sigur în ce privește expresia. Este de altfel singura înnoire posibilă în artă. Temele fundamentale sunt și rămân aceleași de multă vreme" (Neliniște înnoitoare, Con temporanul, nr. 43/1966). „Fond" și „formă" devin sinonime, în acest caz, pentru „temă" și „expresie". D) Persistența ideilor noi în forme vechi, situație inversă, nu mai puțin frecventă. Ea se verifică încă din Evul mediu, când unii autori, chiar atunci când protestează și critică scriitorii antici, folosesc nu mai puțin imagini (tropi) și modele antice. Stabilitatea „formelor" literare (expresia), în interiorul cărora „fondul" (intuiția) evoluează mereu, confirmă același gen de continuitate. Andre Chenier, în L'ânvention, îl formulează memorabil: „Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques".

A sta cu picioarele după imaginea iui Holderlin în apa modernă și a te avânta, din aripi, spre cerul clasic, ține de aceeași orientare. E) Reluarea mecanică degradată, fără personalitate, a ideilor și formelor vechi, duce la apariția fenomenului pastișei, imitației, clișeului, tropilor, atât de frecvent în literatură. Orice act de conformism formal reprezintă o nouă confirmare obiectivă a continuității literare, în forme minore, stereotipe, anchilozate. F) Sedimentările permanente. Chiar atunci când ideea treptei ascendente, fazei de creștere, etapei ultime dintr-un proces în desfășurare este respinsă, opera tuturor scriitorilor din lume, din orice epocă și de orice orientare, vine să se adauge unui patrimoniu existent, sporit prin totalitatea noilor creații. Principiul își face drum încă în antichitate (Seneca, Aci Luc, LXIV) și el este îmbrățișat de toți scriitorii lucizi, care-și dau seama că, oricât ar dori acest lucru, ei nu pot constitui capete absolute de serie, apariții meteorice, lipsite de orice ascendență. După cum, acestor scriitori le repugnă și ipoteza că opera lor ar fi sortită iremediabil uitării, neantului, refuzată oricăror tezaurizări. De altfel, nici cei mai nihiliști avangardiști nu-și distrug fizic opera. Mai toți lasă dispoziții testamentare precise, le surâde până. Și ipoteza Operelor complete etc. La noi, Macedonski vrea să restabilească „legătura distrusă dintre prezent și trecut", să realizeze o „trăsătură de unire dintre timpul nou și clasicism". El vrea să rămână „în legătură cu tot ce a fost înaintea noastră" și în același timp să exprime „complexitatea sufletului modern", al „zilei de acum" (Opera lui A. M, pp. 631—632). Concepția acestui poet este de reținut, întrucât el este primul campion al modernizării literaturii române. Cazul său are o valoare de exponentă. G) Asimilarea fecundă, neîntreruptă. Fenomen în același timp de discontinuitate și de continuitate, conștiința modernă implică o solidarizare continuă, prin încorporare și restructurare, cu fiecare moment istoric-literar pe care-l poate asimila. Adevăratul spirit modern gândește creația și desfășurarea literaturii ca o unitate; noile opere sunt integrate seriilor anterioare, îmbogățite și regândite sub forma unor noi sinteze, în funcție de toate noile achiziții. Definiția „clasică" a acestui proces a dat-o T. S. Eliot, în eseul Tradition and the Individual Talent (1919). În același timp, asimilarea lucrează și în adâncime, în intimitatea creației, unde joacă rolul „grefei", al „fermentului", care incită, stimulează, dezvoltă noi energii. Fenomen ce justifică din plin necesitatea contactelor literare, utilitatea „influențelor", tradiționale sau contemporane, naționale sau străine.

La Querelle des anciens et des modernes descoperă, firește și această idee, atât de limpede exprimată de Fontenelle: „Un adevărat spirit cultivat se compune, pentru a ne exprima astfel, din totalitatea spiritelor secolelor precedente; nu este de fapt decât același spirit care s-a cultivat, în tot acest timp" (Digression sur Ies anciens et Ies modernes). Iată acum și un „modern" al

secolului al XX-lea, care preconizează același „vaccin" clasic, Ezra Pound. El stabilește chiar o listă preferențială, ce începe cu Confucius și se încheie cu Rimbaud (How to Read, 1928). Primii teoreticieni reprezentativi ai modernismului românesc (Macedonski, O. Densușianu etc.) au preconizat aceeași tendință de integrare și de joc liber al afinităților elective, traduse prin absorbție, plus creație originală; influențe, plus „adaos" personal.

Există deci o dublă tradiție: una vie, „modernă", favorabilă acestui proces de continuitate creatoare, prin integrare și stimulare fecundă și o alta, profund negativă, sclerozată, iremediabil moartă. O importantă antologie, de aproape o mie de pagini, The Modern Tradition, Backgrounds of Modern Literature, ed. de Richard Ellmann și Charles Feidelson Jr. (1965), dă proporțiile întregii anchete, condusă pe multiple planuri: literatură, filosofia naturii, istoria culturii, psihologie, mitologie, introspecție morală, filosofia existenței, religie. Ea indică direcțiile în care literatura modernă tinde să-și descopere ideile precursoare, vastul teritoriu istoric pe, care-l incorporează, limita de jos acceptată fiind _ secolul al XVIII-lea. Compartimentare, desigur, restrictivă, de n-ar fi să reținem decât existența milenară a inovației și a conștiinței sale, care dublează tradiția clasicistă. Nu mai departe Horațiu își punea întrebarea unde este granița anticului, „căci dacă grecilor le-ar fi fost urâtă noutatea, tot atât ca și nouă, ce-ar mai fi acum vechi?" (Ep, II, 1). H) Sensurile reciproce. Scriitorii, ideile, valorile clasice și moderne se luminează reciproc, primesc și transmit sensuri și semnificații. Între cele două planuri se produce un permanent schimb semantic. Clasicii nu pot fi citiți este evidența însăși decât de la nivelul actual, aproape exclusiv cu ochi m. ademi; modernii nu-și găsesc întreaga semnificație și dimensiune decât prin raportare la clasici. Clasicul confirmă pe modern; modernul își precizează conștiința de sine numai prin referire la clasici. Vechi și nou sunt realități interdependente, care comunică și se continuă, prin schimb dialectic de imagini, impresii, definiții, concepte.

Rezultă în felul acesta, o dată mai mult, că alternativa: vechi nou, clasic modern, constituie ' o falsă dilemă. Planurile sunt complimentare, nicidecum antagonice. Sinteza celor două moduri de a scrie și concepe literatura se dovedește, oriunde și oricând, inevitabilă, obligatorie. Ambele direcții sunt deci deopotrivă de necesare. Creația nu este posibilă fără un coeficient imodern, de diferențiere, de invenție, care să restructureze altfel elementele preexistente, tradiționale, transmisibile. Însăși traducerea într-o limbă modernă a scriitorilor clasici reprezintă o operație de „modernizare" parțială, relativă. 18 Critica noțiunii de modern, insistent preconizată, obiect permanent de iritare și polemică în unele cercuri așezată mai totdeauna pe baze șubrede, aproximative, nedocumentate, unele prea de tot jurnalistice —Ă devine posibilă abia acum, la siiîrșitul disocierii tuturor sensurilor și ambiguităților examinate. Din acest

punct de vedere, analiza reține un număr precis de capete de acuzare, variațiuni pe aceeași temă: a) Confuzia dintre mit și realitate. În limitele și condițiile examinate, fenomenul modern constituie, fără îndoială, o mare și fecundă realitate. Dar partizanii acestei idei tind s-o transforme într-o adevărată modernolatrie și modernomanie, printr-o hipertrofie exacerbată, chiar agresivă, a noțiunii de noutate. Conștiința modernă ia în felul acesta proporții de mit, de mitologie, tradusă prin obsesia de a fi neapărat nou, revoluționar, „modern", oricând, oriunde. În unele medii de avangardă această frenezie ia proporții de-a dreptul absurde. Spiritul critic este abolit, reflexia și analiza suprimate, un fotoliu spintecat, cu câlții scoși și telurile rupte, este declarat „capodoperă", semnată firește. Mitul modern, care alimentează în parte întreaga iluzie a modernizării și a modernității, devine uneori de-a dreptul nociv și antipatic, asemenea oricărui mit fanatic și intolerant. B) Confuzia dintre modern și poezie. Afirmația conform căreia poezia ar „începe" doar cu unele școli literare ale secolului al XlX-lea și care se reduce, în ultimă analiză, la teoria: este „poetic" tot ce este „modern" și „nspoeti^" +ot ce nu este „modern", constituie una cââăiife ucic Yuâi mari erori; posibile. Facultatea poetică eternă și universală este negată, istoria poeziei își vede amputată întreaga să s dezvoltare, poezia primește criterii de conținut profund restrictive și deci inacceptabile. Trandafirul, firește, constituie o imagine poetică perimată. Dar întrucât elementele moderne, mecanice, industriale sau de același tip, pot defini, numai prin ele însele, poezia, netransfigurate, neintegrate într-un sistem simbolic de relații? Universul poetic are „legile" sale, care impun o serie de restricții și condiții legitime. Violarea lor, indiferent de pretextele moderne invocate, anulează poezia. O instalație sanitară, să zicem, poate fi foarte modernă. Acceptarea să, în planul poeziei, impune însă descoperirea obligatorie a unei semnificații, sau măcar a unei metafore. Lipsa lor aruncă în domeniul prozei orice element „modern", neasimilat poetic. C) Confuzia dintre modern și aparență. Mulți poeți moderni, pentru a nu mai vorbi de unii critici și suporteri, se leagănă cu iluzia că sufletul uman ar putea fi redescoperit, reformulat și chiar reinventat în totalitate. În realitate, literatura modernă nu anulează eternul uman, ci doar îl reinterpretează, îi exprimă altfel. Ea aduce revelații necunoscute de artă clasică, explorează zone inedite. Intuiția integral inedită a umanității îi este însă refuzată: „Ar fi ca și cum precizează Al. Philippide (Modernism, V. R. nr. 1/1929) de vreo cincisprezece ani încoace sufletul omenesc s-ar fi schimbat în întregime sau ar fi fost înlocuit cu altceva, care nu mai e suflet omenesc cum toată lumea știe, ci o plasmă psihică nouă adusă de unde? Din Marte ori din petele solare".

Datele sufletești „noi" aparțin de fapt nuanțelor, nu fundamentelor și mai totdeauna aparențelor, nu substanțelor morale. D) Confuzia dintre modern și

superioritatea estetică, generatoare de ierarhii false, superficiale. Dacă teză: lot ce este „mai vechi" este implicit „mai bun" constituie o evidentă eroare, nu mai puțin greșită este teoria conform căreia orice operă recentă, „modernă", este superioară celor clasice, numai în virtutea faptului de a fi „modernă". Și într-un caz și în altul se confundă criteriul valoric cu cel cronologic, vechimea și noutatea devenind automat calități, fără nici o preocupare de valoare intrinsecă, permanentă, conținut, situare concret-lstorică etc. Mistica publicistică a actualității duce la cele mai superficiale judecăți, la cele mai rele și haotice definiții literare. Doar semiliterații mai pot face astfel de identificări abuzive. Chiar dacă am admite că modernul constituie o „esență" eternă, întrucât ea coexistă în mod inevitabil în unele opere clasice, prin însuși acest fapt astfel de opere (semi-clasice, semimoderne) nu pot fi declarate în bloc inferioare. Din perspectiva modernă, ele se salvează măcar printr-un coeficient oarecare de „modernitate" intrinsecă. E) Confuzia dintre modern și progresul estetic traduce, în termeni oarecum pretențioși, aceeași eroare. Anterioritatea sau posterioritatea nu constituie un indiciu obietotiv de valoare. Posterior nu este sinonim cu superior. Superioritatea absolută a Parisului asupra Atenei nu este de loc dovedită, orice ar spune Voltaire (scrisoare către Horace Walpole, 15 iulie 1768). După cum este cât se poate de fals a crede că dacă am acumulat mai multe idei, cunoștințe și experiență decât în trecut, am devenit ipso facto mai înaintați în artă.

Creațiile sunt unice, inegalabile, deci incomparabile. Fiecare operă realizează un absolut irepetabil. Izvorul confuziei stă în supoziția, că, în promovarea și definirea {progresului artistic, hotărâtoare ar fi valorile de conținut ' (morale, sociale, psihologice etc.), superioare din oficiu la scriitorii moderni. Când, în realitate, decisivă în literatură este numai realizarea artistică a valorilor de conținut. Dar chiar dacă ne-am menține în limite strict cronologice, este sofistic să compari producția a o mie de ani de istorie literară cu producția numai a trei sau patru secole. O paralelă echitabilă ar cere punerea pe două coloane a creațiilor apărute într-un interval egal de timp. Aceasta, privind global. Și de la mare altitudine. Căci ancheta ar trebui dusă, în continuare, pe țări, între literaturile naționale, iar în interiorul lor pe genuri etc. Unele dintre aceste argumente au fost aduse în perioada Querelle-ei. Ele au și azi greutatea lor, întrucât sunt logice, aproape de bun simț.

Există, în sfârșit, un progres „fals" și unul „real", artificial și legitim: produs al imitației, modei, sincronismului superficial și al epuizării, saturației, în care caz regenerarea „modernă" devine perfect legitimă. Adevărata modernizare a literaturii în adâncime și nu de suprafață este totdeauna efectul unei evoluții interioare, al maturizării reale, urmată de îmbătrânire și sclerozare. În care împrejurare „noutatea" va fi nu numai inevitabilă, dar și

imperios necesară. F) Confuzia dintre modern și valoarea artistică sinonimie poate cea mai abuzivă rezumă întreaga eroare. A fi modern în literatură nu constituie un indiciu de valoare, când opera „modernă" nu este efectiv încorporată într-o realizare estetică. Poți, de altfel, apăra foarte bine principiul literaturii moderne și să-l ilustrezi cu opere foarte proaste, situație din cele mai frecvente. În mod paradoxal (sau poate simptomatic!) manifestele moderne sunt mai totdeauna superioare operelor moderne echivalente, cazul lui Breton și, mai ales, al lui Tristan Tzara. Acești autori și mulți alții, vor rămâne ca teoreticieni moderni, mult mai puțin ca scriitori moderni. În special critică literară n-ar trebui să cadă victimă acestor confuzii, care dau peste cap întreaga ierarhie de valori a literaturii: tot ce este „modern" este valoros, tot ce nu este „modern" este lipsit de valoare, neinteresant estetic; tot ce este promodern merită elogii ditirambice, tot ce este antâmodern sau clasic este sinonim cu eroarea capitală, cu nonvaloarea. Din păcate, această mentalitate de reporter de fapte diverse literare face ravagii într-o parte a presei literare de pretutindeni. De unde și protestele, lată unul: „Se abuzează în ultima vreme de noțiunea de modern observă Eugen Barbu (Cronică, nr. 6/1969). —- Nu există nimic modern în afara talentului. Homer mi se pare la fel de avansat oa și Dali, dacă e vorba de fantastic".

Nu spunea și Marx, mai ales, că arta și epopeea greacă „ne procură încă și astăzi o desfătare artistică și că într-o anume privință servesc drept normă și model inegalabil"? (Introducere la „Contribuții la critica economiei politice"). * 19 Dar cele mai grave și legitime obiecții au drept cauză frecventa asimilare și interferență a ideii de modern și modă, noțiuni care în spiritul multora se suprapun până la identitate. Nu se poate nega faptul că între cele două sfere există numeroase și însemnate afinități. Fenomenul sociologic al modei (ansamblu de uzanțe, atitudini, opinii, moravuri, convenții, reguli de costumație etc, dominante la un moment dat, prin imitație, în societate) este, incontestabil, „modern". După cum, lato sensu, „modernul" implică și un procent apreciabil de modă, inclusiv în literatură. Ambiguitatea este produsă de conținutul istoric, strict temporal, al conceptului. Sincronismul și mimetismul se întrepătrund și se condiționează reciproc. Imităm cu prioritate ceea ce are prestigiu imediat, oferit și impus de prezent. Moda, ca și modernul, au aceleași coordonate sociologice și cronologice.

Adesea și moraliștii începând cu La Bruyere și Leopardi au dat semnalul moda este deplânsă și criticată cu deosebită severitate. Foarte multe argumente, teoretic vorbind, sunt întemeiate, deși realitatea socială obiectivă le dezminte în parte. Totuși, pentru a ne restrânge doar la literatură, nu se poate contesta că fenomenul modei prezintă și aspecte pozitive:

Mai întâi, nu este totdeauna adevărat că toți scriitorii dau dovadă de docilitate față de gustul epocii, că ar fi conformiști prin definiție. Unii scriitori corespund efectiv unei mode, întrucât sunt „sinceri" și structural sincronici cu spiritul epocii. Acest fapt îi face să fie imediat receptați, să aibă succes etc. Ei sunt „la modă" în mod genuin, spontan, organic.

Chiar și La Bruyere este silit să recunoască faptul că acesta este căzu1 contemporanilor săi Voiture și Sarasin. Moda nu implică în toate împrejurările platitudine, simulare, afectare și grimasă. Supunerea la exigențele sale poate fi și naturală.

Și mai importantă este situația următoare: fără prestigiul modei nici un scriitor modern și de „avangardă" nu s-ar fi impus, nu și-ar fi găsit un public. Și astfel, nici o valoare clasdoizantă, academizantă, dogmatizată n-ar fi fost, poate, niciodată în mod serios pusă în discuție sau dizlocată. Afirmarea și răspânjdirea noilor valori ar fi fost, în orice caz, imposibilă fără intervenția activă a 'modei. Dacă este adevărat, cum spunea demult și Al. Russo, în Studie moldovană (1851), că „ideea nouă a năvălit în țară o dată cu pantalonii", că „ideea și progresul au ieșit din coada fracului", atunci acest fapt, mutatis mutandis, devine valabil și în literatură. Moda regenerează republica literelor, o integrează ritmului contemporan, o modernizează periodic.

Este o victorie scump plătită, căci reversul medaliei n-are nimic seducător: a) Fenomen instabil, proteic și superficial prin definiție, fenomenul modei introduce în literatură, în artă, peste tot, cultul efemerului. „Știi dumneata scria din Viena până și Tudor Vladimirescu, la 18 iunie 1814 că modele să schimbă în toate zilele". Ceea ce în literatură duce la exaltarea actualității imediate, a ultimului șlagăr, la adoptarea subită a numai „ce se poartă", la tot felul de „revoluții" sezoniere, instabilitate ostilă oricărei culturi organizate, durabile. Numai că succesul efemer, o dată consumat, readuce în planul actualității adevăratele valori permanente, rezistente, ale culturii, al căror caracter „modern" este garantat de însăși perenitatea lor. Clasicii revin mereu la modă, în vreme ce modernii, care sunt numai „moderni", mor și dispar iremediabil. Nimic mai edificator decât acest spectacol literar, reeditat periodic! B) Atât de trecătoare este moda, expresie ostentativă și exacerbată a spiritului modern și a ideii de noutate, încât ea ajunge să se autodistrugă cu regularitate, printr-un fel de obligatorie negație a negației literare. Moda se demodează. Pentru „modernii" secolului al XVII-lea, gloria „anticilor" constituia efectiv o modă, de lichidat cât mai repede posibil, în linii mari, obiectivul a fost atins. Dar numai în parte, căci la sfârșitul secolului al XVIII-lea se constată o accentuată revenire la gustul clasic, sub forma unui curent neoclasic. Valorile clasice readuse la modă vin astfel să conteste și cu succes achizițiile moderne, în baza aceluiași principiu al audienței publice. Mecanismul. Modei se întoarce

periodic asupra sa însuși, chiar dacă la o altă spirală istorică. C) Lipsită de spirit critic, simplu fenomen de imitație și contagiune, stare de. Mulțime, moda promovează adesea, fie și cu inocență, prostul gust și vulgaritatea literară. Primejdia a fost semnalată încă la începuturile criticii noastre, când I. Voinescu II, în Cugetări asupra teatrului (Gazeta Teatrului Național, nr. 5—6/1836), respinge opera („iazmă pompoasă") și vodevilul („amfibie neînțeleasă"), două genuri hibride, „pe care modă și dragostea de noutăți le împuternicează". Ce nu poate deveni la modă! Piesele bulevardiere cele mai insipide, biografiile trivial romanțate, pornografiile calificate, „păşunis-mul" crunt etc. Nu numai că moda, în esența sa, este a-estetică, indiferentă estetic, dar în astfel de cazuri ea devine direct antiestetică, prin carența și degradarea exigențelor literare minime. D) Osoilând între mondenitate și frivolitate, moda se bucură de o bine consolidată reputație de snobism și chiar de neseriozitate. Artistul la modă și avem în vedere doar cazurile cele mai puțin compromițătoare _ este prin excelență un spirit jashionable, ă la page, de bon ton („bon tonul modern", Stendhal, Promenades dans Rome, 1829), dandy (De l'heroisme de la vie moderne, XVIII, Salon de 1846), enfant gate (Salon de 1859 Baudelaire), azi, uneori, chiar Mppy. În toate aceste împrejurări, câteodată nu lipsite ide distincția și eleganța lor, moda silește pe adepții săi să practice, fie și cu oarecare stil, mimetismul, simularea, imitația, contrafacerea. De unde și repulsia morală pe care modă o inspiră spiritelor rigoriste, severe. În ochii acestora din urmă, modă reprezintă doar poză, afectare, falsitate, corupție, perversiune, imoralitate. Documentele acestui dezgust pot fi culese de oriunde, inclusiv în literatura noastră, din Ion Ghica (Convorbiri economice, Proprietatea, 1865), din publicistica lui M. Emineseu. Poetul se afirmă adversar al „artei moderne", plină de „trăsături de sensualitate și libertinaj, cari nu lipsesc în mai niciunul din tablourile contemporane" (Fântâna Blanduziei, 4 dec. 1888). Obiect de cenzură morală, moda atrage periodic nu puține fulgere puritane. N. Iorga nu ezită să vorbească -până și de „obrăznicia modelor de împrumut", printr-o exagerare evidentă (Istoria literaturii române contemporane, II, 1934). E) Chiar atunci icânjd această critică lipsește, tirania modei, obsesia să imperativă, devine la fel de iritantă. Ea este respinsă de orice spirit independent, de orice creator autentic, fidel doar autenticității sale. Stilul modern inițial antidogmatic, transformat în modă-fetiș, devine la fel de tiranic, ia fel de dogmatic. Ba, adesea și mai tiranic și mai dogmatic, întrucât se bucură de prestigiul superior al modernității și astfel el poate intimida cu ușurință conștiințele docile, conformiste, lipsite de bară de direcție. Apariția clișeelor, șabloanelor, mimetisme lor, atât de frecvente În literatură, n-are altă explicație. Din nou, prin urmare, moda tinde să se întoarcă împotriva să însăși, prin automatizare și tipizare, alungind originalitatea creației, pe care o confundă sistematic cu ideea de noutate.

Cât privește pe unii publiciști de genul critic, moda îi oibligă să nu scrie în nici un caz „studii" și Doamne ferește! „monografii", ci numai și numai „eseuri", (de fapt pseudoeseuri), să facă numai anumite lecturi și citate, să se ferească profilactic de clasici, să adopte snob doar ultimele teorii, formule literare și sisteme de referință. Am dori, de pildă, să citim pe Platon și chiar pe Casanova, pe un autor inactual și solid oarecare. Evident, n-avem voie. Nu ne îngăduie moda, colegii. Ne „compromitem". Riscăm să fim arătați cu degetul în presă. Am devenit subit „învechiți", „perimați". Nu mai suntem —Ă o, vai! „critici moderni". Jos Thibaudet! Trăiască Maurice Blanehot! F) în unele împrejurări, moda ia aspectul unei adevărate invazii cosmopolite, nu numai superficiale și sterilizante, dar și direct ostile sensului de dezvoltare al literaturii naționale. În discuție, firește, nu intră osmoza spirituală fecundă, influența care incită, stimulentul creator al contactelor intelectuale. Dar sunt situații când marea contagiune a modelor literare, neasimilate și neasimilabile, alterează destule vocații încă incerte, inspiră hibrizi care, prin proliferare, pot produce confuzie și derută. Nu-l mai puțin adevărat că de acest argument au uzat și abuzat, în toate epocile și literaturile, toate forțele reacționare, conservatoare, îngust tradiționaliste. Sămănătoriștii la noi nu țineau alt limbaj inocenților simboliști. Deci nu poate fi vorba nici de autarhie, nici de profilaxie preventivă, ci numai de sporirea conștiinței estetice, până la acei grad de luciditate și competență, care să 'decidă singură, într-o deplină libertate de spirit, ce poate primi și respinge, dintr-o mqdă literară, prin selecție organică. 20 Antagonismul dintre modern și modă scoate în evidență ca o ultimă și importantă concluzie existența unei nete deosebiri între spiritul modern profund, crescut din aspirații spirituale autentice și spiritul modern superficial, caracterizat prin frenezia, mobilitatea și plăcerea schimbărilor și prefacerilor exterioare. Unul corespunde unei neliniști specifice, produse de transformările progresive, reale și necesare ale spiritului; altul satisface doar voluptatea noutății, a supralicitării ineditului, agitației și reclamei. Ar fi deci vorba, în terminologie germană, de un Echt și un Flachmodemen, categorii stabilite de Rujdolf Eucken. În același sens merge și critică ideii de modă literară la Croce, „aversiunea" să pentru literatura contemporană: voință a noutății în sine, cultivată din rațiuni hedonistice, ca stimulent de noi plăceri, prin intermediul industriei literare dominate de spiritul arivismului și al succesului imediat. Modernul nu numai că nu se confundă cu moda, dar o pune sub acuzație, o contestă, o neagă în esență. Limba însăși n-a găsit un adjectiv pentru desemnarea acestei calități atât de importante de a fi la modă.

III.

MODERNISMUL 1 De formație mult mai târzie (dicționarele îi fixează apariția abia la sfârșitul secolului al XlX-lea), modernismul este confundat

adesea cu noțiunea, foarte înrudită, de modern, însoțit de aceleași dificultăți de analiză.

O primă cauză a acestei sinonimii, în același timp abuzivă și explicabilă, trebuie căutată în faptul că ambele concepte participă din plin la sferă ideii de „nou", „actual", „prezent", „recent", în interiorul căreia tind să se identifice până la suprapunere. Conținutul lor imediat este temporal, cronologic, din care cauză modernismul, ca și modernul, preia toate caracterele și servituțile „noului", de la „actualitate", cu toate notele sale, până la „modă". De unde instabilitatea latentă a definiției modernismului și, mai ales, pulverizarea sa permanentă, într-o suită de „modernisme", unele mai noi decât altele. În acest sens (dar numai în acesta), se poate înțelege, într-adevăr, prin modernism „partea cea mai nouă din sfera modernului" (Băgar Papu). Consecința va fi modificarea continuă a conținutului modernismului, cu o carieră plină de matamorfoze. „Modernismul" lui Baudelaire nu se confundă cu al lui Klee și cu atât mai puțin cu cel al lui Lovinescu etc. În secolul ai XlX-lea, romantismul trecea și pe drept cuvânt, drept „modernist". Azi face figură depășită, pentru mulți obiect de ironie.

Confuzii numeroase sunt produse și prin oscilarea sensului adjectival și substantival al cuvântului. În mod firesc, a îi modern, modernist, caracterul de a fi -modern începe prin a fi gândit și exprimat ca un atribut. El tinde să definească o stare de fapt, o calitate: „Klimt scrie Ștefan Petică (Critica artistică, în România ilustrată, 1901) este un pictor modernist", cu o „tehnică" și „concepție" specifice. Dar iată că acestor determinări estetice vin să li se substituie valori de pur conținut. Și atunci Modernismul pe toate liniile începe să însemne, precum la Emil Isac, peisaj industrializat, „nu numai păsări, ci și aeroplane" (Noua revistă română, nr. 20/1913). Modernismul, în acest caz, este adjectiv? Este substantiv? Numai contextul poate decide. Căci în timp ce adjectivul fixează, sau măcar aproximează în mod necesar calitatea, substantivul definește profilul specific al unui grup înrudit de fenomene, fără îndoială „moderniste" (sens încă adjectival), dar care tind să se constituie într-o realitate literară, într-o mișcare tot mai bine conturată, cu tendințe precise de evoluție și dezvoltare. Motiv pentru care modernismul trebuia să fie asimilat destul de repede unui curent (sau unui ansamblu de curente ideologice, literare, artistice etc), unei teorii estetice, unui stil etc, care au toate la bază realitatea modernă, sincronică vieții contemporane, imediate. Prin urmare, conceptul de modernism include și în același timp depășește ideea de modern. Modernismul, firește, este eminamente „modern". Nu însă și identic cu noțiunea de modern, pe care o absoarbe.

O serie de neclarități provin, în sfârșit (ca și în cazul noțiunii de modern), prin suprapunerea continuă a sensului estetic al modernismului cu cel

cronologic, istoric sau sociologic al cuvântului, al modernismului ca fenomen de contagiune, de „masă". Conceptul estetic este luat adesea drept istoric și invers.

Cel puțin aceasta ar fi concluzia logică. Totuși ambiguitatea tinde să se mențină, ba chiar să se consolideze. Pentru E. Lovinescu, modernismul constituie, în mod evident, o „mișcare", un „curent", de vreme ce-l definește conținutul specific și-l consacră compartimente speciale în istoria literară. Totuși, în alte împrejurări, modernismul este definit și folosit doar ca simplu epitet de caracterizare: Ovid Densușianu „. Prin formă, prin modernism (n.n.) prin limbă etc." dezminte poetica tatălui său (Critice, V, 1928). Dar în acest aforism al lui Lucian Blaga: „Modernismul poetic. Licențele poetice ale epocii premergătoare definite scop și confirmate de duhul vremii în această demnitate"? Tot despre o „calitate" este, în primul rând, vorba și doar în subsidiar de generalizarea ei. În sfârșit, când Jean Royere sublinia, într-un manifest simbolist, din 1909 „modernismul unui Corneille, unui Racine, unui La Bruyere.", el avea în vedere, la fel, un anumit atribut estetic, recuperabil în sens „modern", acceptabil noii estetici.

Notele de bază ale conceptului de modernism rămân, totuși, substantivale, nu adjectivale (acestea din urmă aparținând sferei modernului), cu tendință de îngustare și specializare continuă. 2 în sensul cel mai larg posibil, noțiunea de modernism se aplică tuturor curentelor și tendințelor inovatoare din istorie (religioase, filosofice, artistice, Etc), ansamblului mișcărilor de idei și de creație, care aparțin sau convin epocii recente, altfel spus „moderne", în condiții istorice date. Din acest punct de vedere, nu este exagerat a crede că fiecare literatură, epocă sau perioadă spirituală, are sau afirmă „modernismul" său. „Libertinii", „modernii" din timpul Querelle-ei, „enciclopediștii" etc. au reprezentat, în diferite faze istorice, forme specifice de „modernism", azi fără îndoială desuete. De unde necesitatea definirii continue, mereu atente, a mo-dernismdor, în funcție de toate particularitățile specifice ale literaturii naționale. Modernismul românesc este oarecum sincronic, nu însă și identic cu modernismul literaturilor occidentale. Modernism a fost denumită și mișcarea de reformă a bisericii catolice, inițiată la începutul secolului nostru, condamnată de Pius al X-lea, prin enciclica Pascendi (1907). Tendința actuală de aggiornamento, atât de activă în cadrul catolicismului contemporan, reflectă același spirit de modernism și de modernizare a vechilor structuri religioase. 3 Pot fi denumite în mod general drept moderniste, aparținând modernismului, totalitatea mișcărilor ideologice, artistice și literare, care tind, în forme spontane sau programate, spre ruperea legăturilor de „tradiție", prin atitudini anticlasice, antiacade-mice, antitr adiționale, anticonservatoare, de orice speță, repulsie împinsă uneori până la negativism radical. Ideea de „ruptură" este

inclusă, de altfel, în orice secvență temporală, care se substituie, prin negare și deci prin anulare, etapei precedente. Din care cauză, modernismul produs al duratei, al devenirii istorice implică în mod organic refuzul, contestația, antiteza trecutului. El introduce, în istoria spiritului și a literaturii, discontinuitatea, schimbarea, „deosebirea", cum spunea și Ștefan Petică. Ori de câte ori literatura cunoaște răsturnarea unor poziții, modificarea bruscă a orientării, starea de spirit „modernistă" și-a făcut apariția. Acțiunea sa inevitabilă nu poate fi, în planul confruntărilor literare, decât adversitatea, polemică.

Nu s-a subliniat îndeajuns caracterul negativist al modernismului, deși faptele sunt evidente. Modernismul inițiază cea dinții mare insurecție antidogmatică din istoria literară. Refuzul normelor, al codului estetic clasic (legea celor trei unități, Ies bienseances etc.), al constrângerilor tradiționale sunt atitudini mult mai vechi decât se crede în genere. Fie și numai în germene, aceste noi atitudini sunt concomitente primelor codificări literare ale secolului al XVT-lea. Deci, un anumit „modernism" esențial, latent, exista încă în Renaștere. Când Giordano Bruno afirmă că: „Poezia nu este născută de reguli" (dar poziția este mult mai răspândită în epocă: Torquato Tasso, Jacopo Mazzoni etc), impulsul substanțial „modernist" și-a făcut efectiv apariția.

Noutatea elimină ponciful. Ea distruge clișeul, schemă.

— Chiar dacă, în timp, se produce, de fapt doar o substituție, locurile comune noi luând locul locurilor comune vechi. Totuși, diferențierea, urmată -de ostilitatea declarat anticlasică, face parte din mecanismul interior al modernismului. Fapt care-l oferă și criteriul, reperul de bază: negarea idealului clasic, în sens larg a tradiției literare. Dicționarul Littre reține, în acest sens și un citat edificator din J.- J. Rousseau: se numește „modernist" cel „ce pune (estime) timpurile moderne deasupra antichității" (1769). Ori de câte ori se produce o disociere, o separare, o falie și o negare a tradiției, indiferent de epocă, modernismul etern și-a făcut reapariția. El este „anticultural", anticonformist, antitradițio-nalist prin vocație. Indiferent dacă această „tradiție" se numește clasicism francez, epocă victoriană sau eminescianism.

Această orientare apare limpede în toate manifestele „moderniste" străine (futuriste, dadaiste, suprarealiste etc.) și, bineînțeles, române, cu formule citabile de la Ion Minulescu, în Revista celorlalți (1908): „Libertatea și individualitatea în artă, (părăsirea formulelor învățate de la cei mai bătrâni, tendința spre ce e nou", până la Punct: Celor slabi și învechiți în vestminte ie zicem tare: Vae victis (nr. 4/1924) și Alge; „Dărâmați-vă rădăcinile trecutului" {nr. 2/1930). Orice eliberare de dogme și standarde tradiționale, orice dislocare de idei și forme date reprezintă gesturi de esență modernistă. Definiția, deși foarte generală, este totuși superioară sensului precedent (curent inovator), întrucât include o notă ideologică precisă și deci începutul precizării unui

conținut teoretic efectiv: „Ruperea sistematică a legăturilor cu trecutul, nesocotirea înaintașilor și goana după noutate" (Al. Phi-lipoide, Modernismul și tradiția, în Adevărul literar, nr'859/1937).

Vocația negativistă a modernismului, vizibilă în orice mișcări de avangardă literară, „distructive" și „anarhiste" prin logică lor intrinsecă, este împinsă adesea până la o adevărată valorizare a nonvalorii estetice. Informul, inexpresivul, inorganieul devin preocupări, idealuri, „valori". În genere, tot ce constituie negarea, degradarea, degenerarea operei literare prin extensiune „urâtul", păcatul, viciul —Ă obține confirmarea și validarea estetică. Se înțelege atunci că însăși ideea de artă și cea de „literatură" încep să fie contestate, locul lor fiind luat ide elogiul conceptelor opuse: antiartă, antiliteratură, sub cele mai diferite forme: refuzul ideii de frumos („ideea de frumos s-a potolit (s'est rasise>", va spune și Rimbaud); de construcție monumentală („modernul se mulțumește cu puțin", observă Paul Valery); implicit de „construcție" (ivork În progress), „capodoperă", „perfecție", „calitate", „expresie" etc. Toate aceste noțiuni tradiționale sunt supuse unui proces de eroziune, apoi de demistificare și demitificare. Poezia, de tip beat, pop, sau retreat from the word, devine contestație, negarea ideii însăși de poezie. Suspectată și respinsă nu mai este o anume estetică, ci pur și simplu estetică, noțiunea ca atare de estetic, de frumos artistic. 4 într-o accepție foarte răspândită în istoria și critică literară de pretutindeni, modernismul definește o noțiune globală, o etichetă generală, aplicată și aplicabilă tuturor curentelor literare postromantice. Asimilarea celor două noțiuni apare foarte limpede încă la Baudelaire, pentru care romantismul este „expresia cea mai recentă și mai modernă a frumuseții (Salon de 1846 I, Î quoi bon la critique?). Ideea face mari progrese în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, în special sub impulsul fraților Gonioourt, teoreticieni ai „literaturii care se inspiră numai din actualitate și din aspectele vieții în spațiu, al cărei nume este. Modernismul" (cf. A. Thibaudet, Reflexions sur la Htterature, 1938). În această accepție definiția oscilează încă între unui sau mai multe curente, dar ea se va preciza în sensul cuprinderii globale a tuturor mișcărilor literare „moderne", fără excepție.

Prin extensiune, vor fi deci încorporate. Și asimilate succesiv modernismului, totalitatea curentelor literare de după 1880 (dată convențională): simbolism, prerafaelism, expresionism, futurism, naturism etc. Și, mai ales, de avangardă, superlativul modernismului literar: dadaism, suprarealism, abstracționism, purism etc. (lista rămâne deschisă). Modernismul actual este localizat, în cele din urmă, în secolul al XX-lea și apoi, mai exact, în ultimele sale de cenii, limita devenind tot mai apropiată, prin simplă succesiune istorică. Dar nimic nu oprește ca, într-un viitor apropiat, noul modernism să nu anuleze pe cel precedent, cum de altfel s-a și întâmplat

cu regularitate, unul dintre efectele modernismului fiind și devalorizarea, dacă nu chiar compromiterea noțiunii însăși de curent literar.

Fenomenul este perceptibil încă la Macedonski: „Pentru mine, ce este frumos, frumos rămâne, nu-mească-se acest frumos simbolism, modernism, pre-rafaelism și orice cum alt" (Simbolismul, în Țara, nr. 625/1895). De reținut este și faptul că, exceptând mișcarea literară hispano-sud-americană de la sfârșitul secolului al XlX-lea, niciunul din curentele amintite nu se intitulează „modernist". Titulatura aparține exclusiv publicisticii și criticii curente, unde produce nu puține simplificări și confuzii. În interiorul acestei categorii atât de generale, diferențierile specifice tind să dispară cu totul, într-o pastă confuză și omogenă. Aplicat prea multor direcții estetice, modernismul sfârșește prin a deveni o noțiune goală de sens. O distincție a lui E. Lovinescu trebuie menționată: între „modernismul" său, de tip „teoretic, bazat pe o lege de psihologie socială", cu „bunăvoință principială față de toate fenomenele de diferențiere literară" și modernismul „de avangarda și experimental", gen Contemporanul lui I. Vinea (Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937). Într-un caz este vorba de un modernism obiectiv, recunoscut a posteriori; într-altul, de un modernism de anticipație și inițiativă, teoretizat și propulsat oarecum a priori. 5 în sensul cel mai general, Ămodernismul implică depășirea coordonatelor strict cronologice, negative sau de conjuctură istorică. În esență, modernismul constituie un act spiritual, definit printr-un dina mism specific, ale cărui note tipice par a fi următoarele: a) Trecerea de la potențialitate la act. La stadiul de „modernism", spiritul și ideea modernă tind să ia o direcție, să se transforme într-un program. Latența devine acțiune. Virtualitatea primește un conținut concret, oarecum „material", supus mișcării, evoluției, orientării. Noțiunea de „modernism" implică, în orice împrejurare, prezența activă, im-pulsiunea, elanul. B) Asimilarea și cultivarea ideilor și valorilor moderne, prin adaptare și sincronizare continuă la „spiritul timpului", la stilul, idealurile și tendințele cele mai noi ale epocii. Modernismul este expresia evoluției celei mai recente, pe diferite planuri, imaginea aspectelor reprezentative, caracteristice, sau simptomatice a ceea ce constituie, sau convenim să recunoaștem, ca fiind specific „moderne". Prin modernism, faptul de a fi modern tinde să se generalizeze, să se substanițializeze, să primească un conținut concret, oarecum „material".

Ăc) Produs al evoluției sau mutației (ambele nuanțe sunt incluse și în manifestele moderniste), modernismul implică diferențierea față de literatura anterioară, de tip tradițional. Sensul său este emanciparea de sub tirania formelor date, răzvrătirea față de ideea și realitatea seriei, repetiției, modelului. El refuză „anchiloza", stagnarea. Vocația să, cum spunea și Geo Bogza, este „permanentă agitație". De unde, pe de o parte, imobilitatea, transformarea

continuă a conceptelor estetice; de alta, fluxul inovațiilor, reînnoirea neîntreruptă a mijloacelor literare. Modernismul presupune în mod necesar separația, distanța, opoziția față de momentul literar imediat anterior, sau definit ca punct de plecare. D) Foarte adesea, această tendință ia aspecte violente și atunci modernismul devine superlativul, exagerarea modernului și a modernității. „Ne aflăm _. Declară manifestul futurist pe promontoriul cel mai înaintat al secolelor! La ce bun să mai privim îndărătul nostru. Timpul și spațiul au murit ieri. Trăim de pe acum în absolut, deoarece am creat eterna viteză omniprezentă". Ceea ce, în mod practic, se traduce prin cultivarea frenetică a clipei prezente, în ritm tot mai precipitat, prin urmărirea continuă a actualității imediate, adevărată cursă dezlănțuită. A fi nou, mereu nou, cel mai nou posibil, acesta este impulsul interior fundamental al modernismului. E) Drept care, modernismul transformă ideea ide modern într-o valoare de șoc. El nu se mulțumește numai cu recunoașterea și cultivarea unei stări de fapt, ci urmărește afirmarea să energică, în forme radicale, intensificate la maximum. Modernismul va fi deci agresiv, avangardist, „furios". Spiritul său exaltă, cu o formulă a lui F. M. Marinetti, moder-nolatria. A fi modern cu orice preț și în orice împrejurare; a face din modernism un principiu activ și intransigent de creație; a cultiva sistematic senzația, ba chiar traumatismul modernului, ține de resortul cel mai intim al modernismului. „Noul —Ă afirmă Apollinaire constă numai în surpriză". Dar această mentalitate au avut-o moderniștii tuturor epocilor. De pildă poeții barochiști, în frunte cu Giambattista Marino: „Ținta poetului e de a minuna <. >Ă. Cine nu poate uimi, ducă-se la țesală". Stupefația (stupir) este unul din cele mai vechi principii moderniste. „Lovitura de teatru", „bomba", ineditul spectaculos și de mare efect țin de aceeași tehnică. F) în egală măsură modernismul reprezintă un japt de conștiință și de voință. Modernismul se vrea actual, modem, integrat epocii. Spiritul său este voluntarist și imperativ. „Trebuie să fim absolut moderni." Iată o declarație de principii cum nu se poate mai modernistă (Riirubaud, Un saison en enfer, Adieu, 1873). Modernismul ia cunoștință de sine, se entuziasmează, se cultivă și se proclamă că atare. El își propune să recupereze întârzierile, să reducă decalajele, să realizeze sincronizarea desăvârșită și, de pe aceste baze, să anticipe viitorul. Modernistul de orice tip știe că este „modernist", își impune să fie „modernist". Din intensificarea ritmului înaintării, el își face un program de acțiune, o formă de Kunstwollen. „Adevăratul, prețiosul modernism, înseamnă râvna (s.n.) de a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului" (L. Rebreanu, Modernismul, în Mișcarea literară, nr. 21/1926). G) Gustul, necesitatea și voința de a fi modern se transformă, în și prin modernism, într-un adevărat program teoretic de acțiune. Modernismul tinde să se sistematizeze într-un corp, chiar dacă foarte elastic, de principii. El își fixează anumite

jaloane, trece la teoretizarea unor situații de fapt, parțiale sau generale. Conștiința de a fi modern îmbracă forme lucide, nete, tot mai bine definite. Dintr-un conținut și o calitate modernă se extrage un proiect, o previziune organizată. Uneori chiar un „sistem teoretic", „o formulă de artă completă" (A. Thibau-det, Reflexions sur la litterature, 1938). Modernismul reprezintă organizarea și teoretizarea impulsului modernității, programarea actului de a fi modern. K) Din toate aceste motive, modernismul se caracterizează și printr-un accentuat spirit de manifest. El vine și aruncă proclamații, sloganuri, cuvinte de ordine. Face agitație și propagandă literară. Formulează și răspândește mesaje. Vocația să este declarația de principii, profesiunea de credință, proclamația. Solemnă, actul justificativ și explicativ. Foarte adesea, energia mișcărilor moderniste este absorbită aproape în întregime, în astfel de manifestări programatice, în defavoarea efortului creator propriu-zis, disproporționat, deficitar său minor în comparație cu enormă să pregătire și desfășurare „ideologică". I) Impulsul radical al modernismului este corectat în practică (uneori și teoretic) prin diferite forme de recuperare a tradiției. De fapt, de cele mai multe ori, ruptura este doar aparentă, deoarece în interior se reconstituie un echilibru permanent. „Noul" nu poate renaște decât pe ruinele „vechiului", ciclu cosmic verificabil și în literatură, fenomen în același timp revoluționar și conservator, de inconsecvență și constanță. Modernă, în acest caz, devine doar modalitatea nouă a poeziei, al cărei conținut uman rămâne neschimbat în esență. Poezia este în același timp „antică" și „modernă", în proporții infinit variabile.

O serie de manifeste „neoclasice" de la sfârșitul secolului trecut și începutul celui următor („Școala romană", „umanismul" lui F. Gregh, (teoriile lui H. Gheon despre „clasicismul modern", ale lui Gâde despre „naționalism și literatură", programul lui H. Clouard etc.) proclamă tocmai acest spirit de sinteză. Chiar faptul că afirmarea să alternează cu inițiativa pur moderniste, uneori chiar în conștiința aceluiași poet, cum ar fi Moreas {mai întâi „simbolist", apoi „roman") demonstrează aceeași realitate organică a persistențelor „istorice" în literatură.

Fenomenul se verifică și la marii noștri poeți „moderniști", începânri ou Macedonski, eare-și încheie activitatea printr-o profesie de credință clasicistă. Dar aceeași orientare se constată și la Blaga, Philippide sau Ion Barbu. La toți poate fi observată aceeași regresiune spre arhetip, mit, puritate originară, increat, început, matrice (nu o dată teoretizată); la toți inovația și insurecția constituie o pendulare, o formă de alternanță; la toți, chiar dacă în pro porții și aspecte variabile, aceeași reîntoarcere spre fondul originar, scitic, tracic, balcanic sau elin, spre primitiv, păgân, panic. Toți au aerul să spună (și adesea chiar o și spun) cu o formulă a lui Cămil Petrescu (Substanțialismul, în Familia,

nr. 2/1965): „Strict teoretic, tradiționalismul nu e decât o serie infinită de modernisme clasate", sau că: „moderniștii nu sunt decât tradiționaliști în devenire". J) Dar toate notele enumerate rămân simple abstracțiuni fără precizarea condițiilor istorice, sociale și naționale în care modernismul se desfășoară. Cu alte cuvinte, orice modernism din lume are un conținut și o dimensiune specific-națională, de analizat atent, în fiecare caz în parte. În acest cadru fixăm doar conturul și notele esențiale, teoretice. Ale unei noțiuni-cheie. Conținutul său concret, până la nuanță, presupune examene critice și istoric-literare separate. Genul proxim este conceptul general de modernism, oare implică atâtea diferențe specifice, câte modernisme „naționale" sau „locale" pot fi identificate. De unde și necesitatea unui bun studiu monografic al modernismului românesc, ale cărui premise și aspecte se lasă de pe acum întrevăzute. Eventual chiar și într-un. „eseu", pentru a fi integral „moderni", î la page, noi înșine. 6 întâmpinat periodic cu mari rezerve și diatribe, modernismul cade în mod inevitabil sub exigențele legitime ale criticii. O serie de obiecții se dovedesc întru totul întemeiate. Altele și poate cele mai grave, au la bază prejudecăți și confuzii evidente de planuri. A reduce, de pildă, modernismul la curentele așa-zise „decadente" este fără îndoială simplist, elementar, în afara oricăror rațiuni estetice. Și totuși eroarea poate fi întâlnită adesea, În trecut la Ilarie Chendi, la mulți alți critici și publiciști, în special de formație tradiționalistă, conservatoare, dar și la unii actuali. Atacul cel mai organizat poate fi întâlnit În paginile lucrării Anarhismul poetic de Const. I. Emilian (1932). Grele (și greșite) acuzații de imoralitate sistematică (nu mai dăm citate) aduce și Modernismul lui I. E. Torouțiu (1926).

Același abuz de cuvinte, deplasat pe alte planuri, acuză modernismul de antirealism sistematic, de tot felul de „vicii" și „filtre mincinoase" (M. Beniuc), de atentat la bunele moravuri și idealuri literare. Nu ne vom ocupa de această accepție total negativă, străină noțiunii de artă literată, întâlnită de altfel mai peste tot. O anchetă literară franceză, condusă în 1925 dădea rezultate similare: 1 Operele moderne sunt contrare tradiției franceze „sănătoase"; 2 Sunt imorale; 3 Sunt obscure, barbare, ininteligibile, în contradicție eu sintaxa și bunul simț; 4 Sunt produsul exhibiționismului, al scriitorilor doritori de reclamă prin excentricitate (Emile Bouvier, Intro-duction ă la litterature d'aujourd'hui, 1932). Scoaterea modernismului din categoria noțiunilor convenționale devine în felul acesta o necesitate evidentă.

Mult mai serioase, demne de luat în considerație, sunt obiecțiile cu caracter estetic, de rezumat în câteva propoziții: a) Fenomen, în -bună măsură, de modă intelectuală, de „cuplet", modernismul își asumă toate servituțile și superficialitățile modei și actualității: perimare continuă, accelerată, snobism, lipsă de consistență. „Modernismele" vin și pleacă. Ele sunt emblema vie. A

efemerului literar. „O operă spunea și Cămil Petrescu se învechește mai întâi tocmai prin ceea ce are mai modernist". Caducitatea este efectul inevitabil al fixării în actualitate, al obsesiei tiranice a prezentului. Ea echivalează de fapt eu stagnarea, cu starea pe loc eternă. A fi sclavul timpului înseamnă a fi disprețuit și ignorat de timp. De istorie și posteritate, în primul rând. B) Produs al sincronizării imediate, tradus prin acte mecanice de imitație și mimetism, modernismul introduce adesea în literatură articole de import, exotice, neasimilate, exterioare substanței sale specifice, realităților naționale, vieții însăși. De unde inevitabile acte de adeziune superficială, pastișă, contrafacere livrescă, lipsite de valoare. Trebuie recunoscut ideschis că macabrul postbaudelairian, unele fenomene de „purism" și „ermetism", o serie de aspecte avangardiste, iraționaliste, „oniriste" etc. se încadrează în această formulă a pseudomodernismu-lui de simplă contagiune. C) Eroarea devine posibilă deoarece modernismul se reduce, în destule împrejurări, la simple gesturi de afectare, lipsite de originalitate reală. Obiecția se aude mereu și adesea pe drept euvânt. Preferăm să dăm cmântul unui vechi „modernist", Macedonski, cu un text din 1897 (Literatura modernă, în Revista modernă, nr. 6): „în domeniul artei, ce importă este ca curentele să nu fie false și nesincere. Literatura modernă a ajuns deja sau tinde să ajungă la un rezultat nefericit dezastruos pentru spiritul omenesc". D) Exagerarea acestei atitudini, mai frecventă decât s-ar crede, transformă orientarea modernistă într-o adevărată mistificație literară. Unii autori avizi de succes, într-o sferă snobă, de „inițiere", de „elită" etc, se complac în poze și gesticulări zgomotoase, stridente, de o afectare adesea insuportabilă. Simularea, sub orice formă, nu poate fi decât antipatică, detestabilă. Ibrăileanu, printre primii la noi, a ridicat această legitimă obiecție (Modernism, în V. R, nr. 3/1922), reluată de mulți alții. E) Alteori, înnoirea continuă, revoluția permanentă, obsesia, chiar ticul „experimentului" trădează diletantism, lipsă de personalitate reală, incapacitatea precizării unei metode și viziuni proprii. Disponibilitatea eternă, nefixarea într-o formulă estetică sunt adesea, oricât de solemne ar fi declarațiile teoretice, semne de sterilitate, de lipsă a vitalității creatoare. Expresia acestei repulsii poate fi urmărită foarte bine în jurnalul lui Cesare Pavese (II mestiere di vivere, 1965), la Al. Philippide („Re-voluțiunea în Artă nu e necesară. Transformarea și evoluția, da"), la Tudor Arghezi: „Hai pensule, condeie și dălți la noua școală/Să încăpeți de-a valma în iscusința goală" (Modernitate, în Gazeta literară, nr. 15/1967). Cine s-a găsit pe sine nu mai are nici un motiv serios să se „modernizeze". F) Pseudomodernitatea se dublează nu o dată cu atitudini de exorbitantă și intoleranță, adevărată tiranie a modei și a modernismelor în succesiune, profund disprețuitoare pentru valorile clasice, stabile, solide ale culturii. Unii merg cu infatuarea până acolo încât întrețin mitul talentului prin simplă

apartenență la o estetică modernistă oarecare. Numai că modernismul nu conferă nimănui, din oficiu, brevete de geniu și talent. A fi „modernist" este una, a fi creator alta. Noțiunile nu se exclud, firește, dai' nici nu se implică obligator. G) în mod analog, modernismul nu poate fi asimilat, cum frecvent se constată, nici esenței poeziei, în această accepție, noțiunea se dovedește, o dată mai mult, total improprie. Modernismul se referă, cel mult, doar „la un aspect secundar al recentului * 113 proces de limpezire și concentrare realizat de poezie" (Ion Barbu). Homer exemplu simbolic nu este, ymodern" și nici n-avea noțiune de „modernism". Și totuși este poet. Opera oricărui poet clasic din lume infirmă această teză modernistă, poate cea mai șubredă dintre toate. De altfel, poeții „moderni", care au meditat asupra esenței poeziei, refuză pur și simplu calificativul de „modernist". Verlaine respinge până și epitetul de „simbolist", prefăcându-se că nu înțelege această noțiune. Ion Barbu, se știe, a repudiat public modernismul.

IV.

MODERNITATEA.

Alături de modern și modernism, limbajul critic folosește în mod curent și noțiunea de modernitate, categorie verbală care trebuie, firește, păstrată. Nu înainte însă de a fi definită cu claritate, prin îndepărtarea, o dată mai mult, a confuziilor și falselor sinonimii, care domină întreaga sferă a modemului și modernismului. Adevărul este că, pentru cei mai mulți critici, esteticieni și publiciști, aceste trei concepte tind să se confunde (A. Thibaudet, R. Barthes, T. Vianu sunt doar câteva exemple), printr-o evidentă lipsă de rigoare. Noțiunile sunt „circulare", întru-câtva „alternative", de unde o întreagă serie de ambivalențe mai mult sau mai puțin parțiale. Nu însă și riguros identice. De altfel, dacă n-ar fi apărut o nuanță semantică și estetică nouă, cuvântul nici n-ar fi fost creat, iar circulația să ar fi rămas foarte restrânsă. 1 Dificultățile analizei rămân totuși considerabile, datorită în primul rând caracterului temporal și deci substanțial neestetic, al celor trei noțiuni în discuție. Modern, modernism, modernitate primesc desigur, în timp și un conținut estetic. Dar acest conținut vine să umple un cadru, o formă temporală dată, preexistentă, structurală. Din sfera timpului ele nu pot ieși. De unde un coeficient inevitabil de aproximație empirică, de determinări cronologice labile, într-un sens chiar paradoxale. Ca și în cazul modernului și modernismului, modernitatea își restrânge sau își dilată sfera, dintr-o perspectivă sau alta: tot mai îngustă din perspectiva prezentului; tot mai largă, prin contemplare retrospectivă. Înaintând spre actualitatea cea mai imediată, modernitatea tinde să se confunde cu „spiritul zilei". În timp ce, în sens invers, prin receptare și recuperare de precursori și elemente esențial moderne, devenim „contemporani" cu o sferă tot mai largă de „moderni" avânt la lettre. În față, un singur punct, o

singură secvență modernă; în spate, o întreagă istorie premodernă, anticipată. În acest înțeles, a vorbi de „modernitatea" unor aspecte istorice nu constituie nici un abuz. Chiar dacă, uneori, este vorba de o „iluzie", mecanismul său este obiectiv, perfect legitim.

Neclarități și confuzii destule vin și din faptul că notele și condițiile modernului tind să devină, în mod automat, caracterele modernității. Esența și formele specifice ale curentelor moderniste tind, la fel, să definească fenomenul modernității. Sinonimia devine, în felul acesta, oricând posibilă. Elementele „moderne" pot fi deci clasate sub un termen sau altul. Totuși, deși limbajul curent duce la identificarea noțiunilor, pare mai firesc că notele moderne să fie grupate la capitolul modernitate, din rațiuni analitice și descriptive. Ori de câte ori accentul cade pe analitic și descriptiv, noțiunea de modernitate este preferabilă. Și aceasta dintr-un motiv esențial: dacă modernul reprezintă o noțiune-cadru (a cărei esență este „prezentul", „imediatul", „actualul"), iar modernismul definește, în primul rând, teoria și practica modernului, modernitatea exprimă calitatea de a fi modern (modernist). Iar această calitate. Presupune în mod obiectiv descrierea unor proprietăți, precizarea unor atribute. 2 În sensul său propriu, general totuși, modernitatea definește caracterul modernului, caracterul modern al unei opere, atributul literaturii moderne, calitatea de a fi modernă, însușirea de a satisface și corespunde spiritului, tendințelor, gustului și scării de valori moderne. În acest înțeles, chiar dacă nu bine precizat, conceptul apare încă la mijlocul secolului trecut (dicționarele îl atestă mai întâi la Chateaubriand, în 1847), cu unele definiții citabile și azi, precum la Baudelaire: „Frumusețea pasageră, fugitivă a vieții prezente, caracterul a ceea ce cititorul ne-a permis să numim modernitate" (Le peintre de la vie moderne, XIII, 1863). La acea dată, noțiunea încă instabilă era oferită cu oarecare prudență, între propunere, ipoteză și eseu, în înțelesul propriu al cuvântului. 3 Definiția strict estetică merge spre calitativ și esențial. Motiv determinant ca modernitatea să exprime esența (poetic-literară) a actualității, elementul universal al accidentelor modei, coeficientul etern a] "particularităților moderne. Pictorul vieții moderne tinde, după Baudelaire, să desprindă din fenomenalitatea actualității „ceea ce moda poate să conțină drept poezie în istorie", extrăgând „eternitatea din mijlocul tranzitoriului" (Le peintre de la vie moderne,

IV, La modernite, 1863). În această accepție, modernitatea echivalează cu poetizarea modernului și a evenimentului cotidian, cu esențializarea și „tipizarea" să artistică. O singură zi (16 iunie 1904), în Ulysse de Joyce, deschide o fereastră spre eternitate. A ridica la universal, prin transfigurare și cristali-l zare creatoare, efemeritatea modernă, aceasta este I modernitatea reală și profundă a artei și literaturii și, în același timp, tehnica realizării

acestei „modernități". 4 Această esență tinde să-și apropie o anume nuanță dinamică, energetică. Modernitatea implică o tendință, un program și deci o atitudine, uneori destul de insistent subliniată, chiar agresivă. Modernitatea se afirmă direct și polemic. Gândim totdeauna modernitatea în funcție de anume inerții, obstacole, adversități. Față de toate acestea modernitatea ia „poziție", se delimitează, propune ceva nou, un pas înainte. Ea include dinamism și efervescență latentă, deci un „angajament" moral și literar. 5 Loc geometric al determinării istorice și al creației supraistorice, sinteză de particular și universal, modernitatea constituie o categorie liberă, etern deschisă evoluției, transformărilor. De unde artificialitatea și imposibilitatea definiției pur formale, abstracte, a modernității. Fiecare epocă descoperă și exprimă modernitatea să, prin definiții fatal unilaterale. Fiecare literatură cultivă un anumit gen de modernitate, în funcție de condițiile naționale, istorice, sociale specifice. Fără îndoială, modernitatea secolului al XXI-lea va fi mult diferită de aceea a epocii prezente. După cum modernitatea noastră depășește mult „noutățile" secolelor anterioare. Baudelaire însuși o spune: „A existat o modernitate proprie fiecărui pictor vechi". Varietatea enormă, în timp și spațiu, este înscrisă în însăși legea de fier a modernității, noțiune fluidă, elastică, relativă. Dar cu neputință de evitat, întrucât precizează conținutul concret al modernului, definește ultimă determinare istorică a 'modernului. Această colaborare între permanent (clasic) și tranzitoriu-efemer (modern) constituie o ambiguitate estetică tipică, regăsită la toate nivelele sferei noționale analizate. 6 Dacă aceasta este esența și condiția generală a modernității, rezultă limpede că, dincolo de un număr de propoziții pur teoretice, despre modernitate nu se poate vorbi decât în stil aplicat, documentat, cu referiri precise și cât mai tehnice la fenomene literare specifice. Modernitatea trebuie analizată și definită pas cu pas, în medul cel mai strict posibil. Or, tocmai în această sferă se înregistrează cele mai multe generalități, aproximații și incertitudini critice. Adevărul este că n-a fost pusă încă la punct o bună metodă de studiu a fenomenului modernității, nimeni n-a stabilit cu rigoare care sunt criteriile obiective ale modernității, nicăieri nu s-a elaborat încă sinteza fundamentală, care să definească riguros modernitatea epocii prezente, a secolului al XX-lea, mai precis, a ultimelor sale decenii. Care este conținutul adevărat, bine studiat, amănunțit, al prezentului literar, nimeni nu ne-o poate spune cu exactitate, în ciuda numeroaselor contribuții de detaliu. O încercare, ca a lui Andre Berge (L'Esprit de la litterature moderne, 1930), azi depășită, nu mai poate interesa deoît în parte și mai mult pe neinițiați. Lucrările lui R.- M. Alberes, chiar dacă nu impecabile, dată fiind vastitatea spațiului acoperit, sunt oricum mai utile. De altfel, studiul modernității literare trebuie reluat periodic, de la capăt, cu fiece nouă generație. Ceea ce, de fapt, se

și întâmplă. Din păcate însă încă fragmentar, într-un stil mult prea intuitiv și eseistic.

Care ar fi schema ideală de studiu a modernității s-ar putea deduce din totalitatea implicațiilor metodologice incluse în noțiunea de „spirit al epocii". Care sunt idealurile estetic-literare actuale? Ce tipuri de opere le exprimă în toată plenitudinea? Care este problema centrală a creației? Ce deplasări esențiale de mentalitate și gust estetic se constată? Se înregistrează în mai toate literaturile importante cercetări parțiale. Dar marea anchetă și sinteză, care să tindă, pe toate planurile, la surprinderea elementelor reprezentative ale modernității literare a epocii noastre, se face încă așteptată. Sau, cel puțin, noi n-o cunoaștem încă.

SFÂRȘIT